



Centro Universitário de Brasília – UniCEUB
Faculdade de Tecnologia e Ciências Sociais Aplicadas -
FATECS

VINÍCIUS BEZERRA BRANDÃO

POR UM OLHAR OPINATIVO:
temática feminista em filmes e críticas de cinema

Brasília
2016

VINÍCIUS BEZERRA BRANDÃO

POR UM OLHAR OPINATIVO:
temática feminista em filmes e críticas de cinema

Trabalho apresentado à Faculdade de
Tecnologia e Ciências Sociais Aplicadas,
como requisito parcial para a obtenção ao
grau de Bacharel em Comunicação Social
com habilitação em Jornalismo no Centro
Universitário de Brasília – UniCEUB.

Orientador: Prof. Dra. Carolina Assunção
e Alves

Brasília
2016

VINÍCIUS BEZERRA BRANDÃO

POR UM OLHAR OPINATIVO:
temática feminista em filmes e críticas de cinema

Trabalho apresentado à Faculdade de
Tecnologia e Ciências Sociais Aplicadas,
como requisito parcial para a obtenção ao
grau de Bacharel em Comunicação Social
com habilitação em Jornalismo no Centro
Universitário de Brasília – UniCEUB.

BRASÍLIA, 09 DE JUNHO, DE 2016

Banca Examinadora

Prof. Dra. Carolina de Assunção e Alves
Orientador

Prof. Dra. Cláudia Maria Busato
Examinador

Prof. Me. Camilla de Magalhães
Examinador

Dedico este trabalho a todas as mulheres que sofreram, e ainda sofrem, opressão. Jamais passei pelas coisas que elas passam todos os dias e espero que um dia ninguém tenha que lidar com essas situações.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu amigo Eduardo Costa, que viu em mim um jornalista muito antes que eu fosse capaz de ver. Sem o apoio, as conversas amigas e a compreensão, eu não chegaria onde estou hoje. Ainda procuraria emprego em uma área que nunca me satisfaz e para a qual já havia perdido a esperança. Mais importante foi a amizade, que me permitiu ser quem eu sou, mas ainda me reprimia quando eu precisava mudar meu jeito de pensar.

Também agradeço aos meus pais, que talvez tenham sido quem mais pagou pelos momentos de trava em minha vida. Não apenas financeiramente, mas era possível, para mim, ver a tristeza que se abate quando me viam nas piores situações.

Aos amigos Daniele Barbalho Guirau e Daniel Lolo, que despertaram em mim a gostinho de escrever. A experiência do blog Cineola pode ter sido fugidia e rápida, mas foi determinante para minhas escolhas subsequentes.

Também à Verônyca Veras, que me apoiou e continuou na ajuda mesmo quando eu descobri que não poderia estar lá por ela como ela queria. Sem a ajuda, talvez estivesse em lugares piores.

Às colegas Jade Abreu, por ter me inspirado, ensinado e tido paciência para confiar em mim mesmo quando não merecia; Bruna Goulart, por ter me ajudado a escolher o tema com o trabalho de conclusão extraordinário que realizou antes; e em especial à Daniella Bazzi, que foi minha melhor amiga no final do curso, quando não tinha certezas de muitas coisas acerca de mim mesmo (e ainda não tenho, mas aprendi muito com você). Dani, você foi uma das coisas mais difíceis da minha vida, mas também uma das que mais valeram a pena.

Por último, aos professores Carolina Assunção, Vivaldo de Sousa e Luiz Claudio Ferreira. Cada um foi uma fonte de aprendizado única e valiosa. De todos, aprendi a ser mais humilde, paciente, cuidadoso, estudioso e nunca perder o foco em outras coisas também importantes, como apenas sorrir de algo que pode parecer bobo, mas tem valor justamente por fazer rir.

RESUMO

A produção artística é um reflexo de valores da cultura na qual é realizada. Desde o teatro e a literatura gregos, é possível traçar uma repetição cíclica de ideais e pensamentos. Em tempos atuais, nota-se que um dos valores com relevância alta é o feminismo, a ruptura com as bases patriarcais das civilizações contemporâneas. A reação à arte é tão influente na produção da mesma quanto na recepção das mensagens na sociedade. A crítica pode ou não acompanhar as tendências feministas do cinema. O objetivo deste trabalho é analisar as críticas da rádio estadunidense *National Public Radio* (NPR) aos filmes “*Star Wars: O Despertar da Força*”, “*Mad Max: Estrada da Fúria*”, “*As Sufragistas*”, “*A Espiã que Sabia de Menos*”, “*Ex_Machina: Instinto Artificial*” e “*Descompensada*”, por constarem em listas de filmes mais feministas de 2015. A partir das reflexões das autoras Branca Moreira Alves e Jacqueline Pitanguy (1981) e Rosemarie Tong (2009), identificou-se uma visão do que é feminismo. Dos autores Anne Goliot-Lété e Francis Vanoye (1994), Jean-Claude Bernadet (2011) e Paulo Emílio Sales Gomes (1981), foram tirados os conceitos sobre como se faz crítica de cinema. Depois determinou-se como os filmes se adequam aos ideais de feminismo e como as críticas os perceberam.

Palavras-chaves: Crítica. Cinema. Feminismo.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	08
1 FEMINISMO: POR TRÁS DE UM TABU SECULAR.....	10
1.1 História de uma inquietação.....	10
1.1.1 <i>Do passado.....</i>	10
1.1.2 <i>Pela representação política.....</i>	11
1.1.3 <i>Tempos modernos.....</i>	11
1.2 Depois do feminismo.....	12
1.3 Vertentes do feminismo.....	14
1.4 Uma noção de feminismo.....	17
2 PARA CRITICAR A CRÍTICA.....	20
2.1 Como se faz crítica.....	20
2.2 Descuidos da crítica.....	21
2.3 Funções da crítica.....	21
2.4 Como criticar a crítica.....	23
3 FEMINISMO NO CINEMA EM 2015.....	25
3.1 Procura-se filmes feministas.....	25
3.2 Como e por que um filme é feminista.....	26
3.3 O despertar do feminismo em Star Wars.....	26
3.3.1 <i>Um novo passo de uma velha história.....</i>	26
3.3.2 <i>Heróis representativos.....</i>	27
3.4 As lutas de As Sufragistas.....	28
3.4.1 <i>Uma mulher para representar todas.....</i>	28
3.4.2 <i>Convite à luta.....</i>	29
3.5 Estrada do feminismo em Mad Max.....	30
3.5.1 <i>Distopia apocalíptica.....</i>	30
3.5.2 <i>Dois homens perdidos e seis mulheres livres.....</i>	31
3.6 Ex_Machina e a mulher que não é humana.....	33
3.6.1 <i>O deus na máquina.....</i>	33
3.6.2 <i>Feminismo artificial.....</i>	33
3.7 As mulheres em A Espiã que Sabia de Menos.....	34
3.7.1 <i>Revisão de estereótipos masculinos.....</i>	34
3.7.2 <i>Homens que sabiam de menos.....</i>	34

3.8 Descompensada e autossuficiência.....	36
3.8.1 Relacionamento surpresa.....	36
3.8.2 Autossuficiência e maturidade.....	36
4 ÀS CRÍTICAS.....	39
4.1 Um veículo feminista.....	39
4.2 Um olhar crítico para <i>Star Wars</i>	39
4.3 <i>As Sufragistas</i> revisadas.....	41
4.4 <i>Mad Max</i> e crítica sem conclusão.....	42
4.5 A batalha dos sexos em <i>Ex_Machina</i>	43
4.6 Atriz comanda em <i>A Espiã que Sabia de Menos</i>	44
4.7 Desacordo em <i>Descompensada</i>	46
4.8 Repensar a crítica.....	47
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	48
REFERÊNCIAS.....	50
ANEXOS.....	54

INTRODUÇÃO

O feminismo tornou-se tema frequente no cinema atual. A participação da personagem Mako Mori no filme “Círculo de Fogo” (*Pacific Rim*, Guillermo del Toro, 2013), por exemplo, gerou um teste com o nome da protagonista para a profundidade e construção de papéis femininos em filmes. Franquias de ficção-científica de grande sucesso, como “Jogos Vorazes” (*The Hunger Games*, Gary Ross, 2012) e “Divergente” (*Divergent*, Neil Burger, 2014) estampam atrizes como heroínas de ação.

A presença da mulher na cultura não se restringe ao cinema. O escândalo *gamergate* (um neologismo que mistura o termo *gamer* com *Watergate*), que questionava o jornalismo de videogames dos Estados Unidos, revelou discursos de ódio no país, mas também trouxe à tona discussões sobre como a cultura popular é fundamentada no machismo. Ao mesmo tempo em que a desenvolvedora de jogos Zoë Quinn e a jornalista Anita Sarkeesian eram perseguidas e tinham as vidas ameaçadas, os discursos delas inspiraram artistas como o Neil Druckmann, que escreveu e dirigiu o jogo “*The Last of Us*” (DRUCKMANN, 2013), a fazer a história com foco em uma personagem feminina independente de homens. O mesmo ocorreu nas histórias em quadrinhos, cujas vendas revelaram uma popularidade maior em títulos protagonizados por mulheres. As mais famosas são a Ms. Marvel (que também é a primeira super-heroína muçulmana), e a encarnação feminina do deus do trovão, Thor.

Se a mídia e os realizadores dela se tornaram mais feministas, talvez a crítica especializada reflita as discussões. Para o crítico Jean-Claude Bernadet (2011), uma das funções da crítica de cinema é estabelecer relações históricas, sociais e culturais com base na produção contínua de filmes.

Questiona-se, portanto, neste trabalho, o que é o feminismo; como ele se divide em vertentes com visões diferentes; como os críticos de cinema percebem a presença de filmes com temática feminista; como o feminismo é retratado em filmes; se a crítica especializada tem interesse por questões feministas; e se ela vê feminismo ou sexismo na produção cinematográfica atual.

Adota-se, como objetivo principal para este estudo, verificar a relação da leitura de filmes recentes por parte da crítica de cinema com o feminismo. Para isso, é preciso traçar um histórico do feminismo, determinar como ele é lido em tempos pós-

modernos e definir as vertentes em que ele se divide. Deve-se compreender como é a produção de uma crítica de cinema, indicar os descuidos e discriminar as funções da mesma. Precisar filmes feministas e dispor sobre como se adequam ao movimento também é objetivo específico. Por fim, analisar como uma mostra da crítica de cinema percebe o feminismo nesses filmes.

Segundo José Marques de Melo (2003), a crítica é um gênero do jornalismo opinativo. O autor não dá uma definição do que é jornalismo opinativo, mas o considera importante porque dá voz interpretativa para a linha editorial do veículo, para colunistas e para os leitores. Na parte do texto em que trata sobre a crítica, ele explica que esta situa as obras-de-arte em um contexto histórico

De acordo com essa ideia, se a crítica ler e compreender o cinema como feminista, ela reflete uma leitura de valores sócio-históricos da cultura atual. A compreensão sobre como a crítica percebe o feminismo possibilita determinar parte do que é colocado como importante na sociedade. Definir uma leitura de feminismo permite entender melhor uma questão em voga na mídia.

Para isso, os textos dos críticos Linda Holmes, Bob Mondello, Kenneth Turan, Chris Klimek, David Edelstein, Mark Jenkins e Andrew Lapin presentes no site da rádio americana *National Public Radio* (NPR) para filmes considerados feministas de 2015 serão analisados. A partir de listas criadas por sites especializados em cultura e temática feministas, foram escolhidos os filmes “*Star Wars: O Despertar da Força*”, “*Mad Max: Estrada da Fúria*”, “*As Sufragistas*”, “*A Espiã que Sabia de Menos*”, “*Ex_Machina: Instinto Artificial*” e “*Descompensada*”.

Para realizar o trabalho, serão feitas duas análises em específico: uma de filmes considerados feministas por veículos especializados em cultura, feminismo e jornalismo; e outra de críticas desses filmes.

O documento conta com quatro capítulos. O primeiro capítulo faz uma contextualização histórica do feminismo e uma listagem de oito vertentes atuais do movimento. O segundo determina características técnicas importantes para a crítica de cinema, os descuidos presentes nessas análises, as funções principais e a metodologia do trabalho. O terceiro analisa, com base no que foi caracterizado como feminismo no capítulo dois, as representações femininas nos filmes. O quarto capítulo conta com a análise das críticas da rádio. E, para concluir, as considerações finais.

1 FEMINISMO: POR TRÁS DE UM TABU SECULAR

1.1 História de uma inquietação

1.1.1 Do passado

As autoras Branca Moreira Alves e Jacqueline Pitanguy traçaram, no livro *O Que é Feminismo* (1981), toda a história do movimento; desde o que elas definem como os primórdios do capitalismo, até o tempo do lançamento do livro, no início da década de 1980. Segundo elas, uma das primeiras vozes do feminismo foi a da religiosa Ann Hutchinson, no século XVII. Hutchinson pregava para a comunidade que o homem e a mulher foram criados iguais por Deus.

O século seguinte foi marcado pelas revoluções, principalmente nos Estados Unidos, na França e na Inglaterra. No primeiro, as causas eram a libertação e a independência. As autoras citam o caso da esposa do revolucionário John Quincy Adams que escreveu a ele para pedir que as mulheres fossem consideradas em manifestos que expressavam que todos os homens foram criados iguais.

Na França, as mulheres participaram juntas dos homens do processo de revoluções. Em 1789, apresentaram um documento que exigia direitos relacionados ao casamento, a cargos trabalhistas e até de acesso a espaços. O nome mais reconhecido por Alves e Pitanguy nesse contexto é Olympe du Gouges.

Na Inglaterra, Alves e Pitanguy apontam que o nome Mary Wollstonecraft se destacou como um dos mais relevantes da história do feminismo. Ela usou o discurso de Jacques Rousseau, principal idealista da Revolução Francesa, para defender que as únicas diferenças entre os homens e as mulheres se encontram na educação.

O século XIX foi o da industrialização. As mulheres compartilhavam com os homens as condições de trabalho vigentes. As líderes operárias Jeanne Deroin e Flora Tristan são os nomes para os quais Alves e Pitanguy chamam atenção.

No mesmo século, as bases do socialismo se estabeleceram. “A partir da análise das relações de produção do sistema capitalista, entende-se a condição da mulher como parte das relações de exploração na sociedade de classes.” (ALVES e

PITANGUY, 1981, p. 40). Alves e Pitanguy chamam a atenção para dois nomes: Friedrich Engels e August Bebel, que afirmavam que a sujeição das mulheres deveria acabar junto com a sujeição das classes.

1.1.2 Pela representação política

O sufrágio feminino teve início nos Estados Unidos, em 1848, quando o conceito de cidadania expandiu para abranger homens negros e destituídos de renda. As mulheres se uniram pela abolição da escravidão porque a conscientização da situação do negro as fez perceber a própria condição. Na América, a 19ª Emenda Constitucional concedeu o voto para as mulheres em 1920.

Na Inglaterra, o Comitê para o Sufrágio Feminino foi fundado em 1865. Em 1903, a *Women's Social and Political Union* assumiu práticas mais agressivas. Só em 1928 elas conseguiram o direito.

No Brasil, o sufrágio não foi movimento de massa. A professora Deolinda Daltro fundou o Partido Republicano Feminino em 1910. Depois, Bertha Lutz estabeleceu a Liga pela Emancipação Intelectual da Mulher, que seria chamada mais tarde de Federação Brasileira pelo Progresso Feminino. As mulheres conseguiram o direito ao voto em 1932, quando Getúlio Vargas promulgou o sufrágio por decreto-lei.

1.1.3 Tempos modernos

Com a Segunda Guerra Mundial, os homens saíram de casa e do país para irem às batalhas. As mulheres tiveram que assumir os papéis de empregadas para que os países continuassem a funcionar. Quando os combatentes voltaram, porém, iniciou-se um movimento de comunicação que reforçava a imagem do homem como agente externo e da mulher como a “rainha do lar”. Simone de Beauvoir escreveu, em resposta, o livro “O Segundo Sexo”, em 1940, no qual denuncia as bases culturais da desigualdade sexual.

Alves e Pitanguy conectam a análise social de Beauvoir ao ressurgimento do feminismo na década de 1960, quando a pesquisadora Betty Friedan recolheu depoimentos de mulheres de classe média para rastrear as “rainhas do lar” no livro *A Mística Feminina*. Kate Millet publicaria depois *Política Sexual*, em que percebe as

mesmas desigualdades que Beauvoir declarou em âmbitos políticos, antropológicos e econômicos. Juliet Mitchell escreveu *A Condição da Mulher* para afirmar que a libertação deveria se dar em quatro níveis: na produção, na reprodução, na sexualidade e na educação. No Brasil, Heleieth Saffioti escreveu *A Mulher na Sociedade de Classes*, em que abordou as mesmas desigualdades, mas no contexto histórico brasileiro.

Como afirma Simone de Beauvoir, “não se nasce mulher, torna-se mulher”. O “masculino” e o “feminino” são criações culturais e, como tal, são comportamentos apreendidos através do processo de socialização que condiciona diferentemente os sexos para cumprirem funções sociais específicas e diversas. Essa aprendizagem é um processo social. Aprendemos a ser homens e mulheres e a aceitar como “naturais” as relações de poder entre os sexos. A menina, assim, aprende a ser doce, obediente, passiva, altruísta, dependente; enquanto o menino, aprende a ser agressivo, ativo, independente. (ALVES e PITANGUY, 1981, p. 55-56)

As autoras passam a tratar do feminismo na década seguinte, quando ergueu-se como movimento de massa com força política. As frentes de luta a partir desse momento se dividiam em quatro: sexualidade e violência; saúde; ideologia; e formação profissional de mercado de trabalho.

Esse histórico termina com a descoberta das mulheres de que existe algo em comum entre elas. Elas passaram a se encontrar para se abrir e descobriram, em grupos de reflexão, que os problemas que achavam que eram individuais eram, na verdade, coletivos. Esses grupos de estudo foram significativos para criar uma “identidade feminina” e formar os Grupos Organizados, como Alves e Pitanguy os chamam.

1.2 Depois do feminismo

Tratar sobre o pós-feminismo envolve discutir o pós-modernismo. Segundo as autoras Ana Gabriela Macedo (2006) e Heloisa Buarque de Hollanda (1994), uma ideia de uma situação após o feminismo tem conexão com momentos pós-modernos.

Judith Butler (1998) busca, no artigo *Fundamentos Contingentes: O Feminismo e a Questão do “Pós-Modernismo”*, fazer uma reflexão de quem seriam os sujeitos do feminismo no momento pós-moderno. Para isso, questiona conceitos universais de pós-modernismo. Segundo Butler, criar uma síntese segue o suposto hegeliano

de um preceito incontestável. Assim, o pós-modernismo seria concebido dentro de um signo moderno. Como Butler explica: “Instalar o termo de tal forma que só possa ser afirmado ou negado é forçá-lo a ocupar uma posição dentro de um binário e assim afirmar uma lógica da não-contradição.” (BUTLER, 1998, p. 15).

O que Butler refuta na conceituação de pós-modernismo é justamente que ele tenha que ser concebido dentro de estruturas modernas. Uma proposta universal exclui outras leituras. O filósofo que viria depois seria impedido pela epistemologia de dar a visão dele de um conceito. Ele não seria o sujeito do que diz, apenas uma repetição do que foi dito antes dele.

Para que o sujeito tenha voz e seja dono do próprio discurso, Butler sugere que é preciso retrabalhá-lo fora dos termos epistemológicos. Com esta releitura, a autora parece encontrar uma proposta para pós-modernismo: seria uma abertura dos discursos para que não existam definições fechadas e que os sujeitos dos discursos possam constantemente ser contestados. Os conceitos e pensamentos poderiam, assim, se transformar de pensador para pensador e aceitar propostas múltiplas e de contextos diferentes.

Ana Gabriela Macedo (2006), em artigo sobre o assunto, cita duas leituras plausíveis para o pós-feminismo. Uma é parecida com o pós-modernismo, por possuírem objetivos semelhantes: desconstruir os gêneros como categoria fixa e imutável. A outra leitura distancia os dois ao sugerir que “as principais reivindicações de igualdade entre os sexos foram já satisfeitas e que o feminismo deixou de representar adequadamente as preocupações e anseios das mulheres de hoje.” (MACEDO, 2006, p. 813).

Já Heloisa Buarque de Hollanda (1994) vê outra leitura do feminismo diante do pós-modernismo no livro *Tendências e Impasses: O Feminismo como Crítica da Cultura*. De acordo com ela, o feminismo ganha força enquanto os discursos ideológicos perdem. Como ela mesma explica: “O que se vê é um interesse crescente em relação às teorias feministas e a identificação recorrente de uma ‘insistente presença da voz feminista’ como um dos traços mais salientes da cultura pós-moderna.” (HOLLANDA, 1994, p. 7).

Matilde Ribeiro (2006) cita Mary Hawkesworth para explicar as perspectivas futuras do movimento. Ao mesmo tempo em que o feminismo cresce de forma organizada, surgem dúvidas se ele estaria nos primeiros passos do final. A própria autora estranha o paradoxo da proposta e, por isso, especula duas hipóteses: as

mudanças de ideologias dentro do feminismo revelam que ele se perdeu do propósito original e se esgota; e outra na qual o tempo do feminismo é contado e chega próximo ao fim por ser um movimento ultrapassado.

Entende-se como pós-feminismo, com base em Matilde Ribeiro e Ana Gabriela Macedo, que se trata de um momento após os anseios das lutas feministas serem atendidas. As autoras têm um interesse em comum, semelhante à ideia de fortalecimento do feminismo de Heloisa Buarque de Hollanda, com os artigos que escreveram: argumentar que o movimento feminista ainda tem relevância. As duas, porém, seguem caminhos diferentes.

Macedo aponta que o pós-feminismo é incoerente, pois é global. Não atende a diferentes localizações espaço-temporais, enquanto o feminismo passou por um processo histórico para chegar à natureza plural que engloba as diferenças entre as sociedades. Assim, o movimento resiste aos discursos e formações hegemônicas por se adaptar de forma fluida.

Ribeiro segue outra linha. Primeiro, aponta decisões, atos políticos e organizados que revelam uma presença da causa feminista. Em seguida, lembra lugares onde o movimento se encontra ativo no Brasil, como a Secretaria Especial de Direitos para as Mulheres (hoje chamada Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres).

No arcabouço dessa agenda política, incluem-se as estratégias de superação do racismo e outros tipos de lutas sociais – combate ao machismo, ao adultocentrismo e à homofobia. Consequentemente, saltam aos olhos ações conjugadas incidentes nas vidas dos negros, indígenas, mulheres, crianças, adolescentes, jovens e homossexuais visando a superar situações de vulnerabilidade, pobreza e violência, havendo interface com vários movimentos sociais, sobretudo o feminista e o anti-rascista. (RIBEIRO, 2006, p. 807)

Por fim, assim como Macedo, Ribeiro sugere que o grande números de visões do feminismo, ao mesmo tempo, reforça a presença da questão feminista. O que, de acordo com ela, leva à conclusão de que não há o pós-feminismo como “morte” do movimento.

1.3 Vertentes do feminismo

Entre os vários autores e autoras que escrevem sobre as diferentes vertentes do feminismo, seria preciso um trabalho apenas para fazer uma determinação das

linhas mais relevantes ou conhecidas. Foi o que Rosemarie Tong fez com o livro *Feminist Thought: A More Comprehensive Introduction* (2009), não traduzido para o português. O título, em tradução nossa, significa *Pensamento Feminista: Uma Introdução Mais Compreensível*.

Tong determina, com base em escritores feministas, as oito vertentes principais do feminismo que coexistem atualmente, traduzidas por nós: Feminismo Liberal; Feminismo Radical; Feminismo Marxista e Socialista; Feminismo Psicanalítico; Feminismo Centrado no Cuidado; Feminismo Multicultural, Global e Pós-colonial; Ecofeminismo; e Feminismo Pós-moderno e de Terceira Onda.

Tong tem como objetivo deixar claro como o Feminismo Liberal tenta criar uma “sociedade justa e compassiva na qual a liberdade floresce.” (TONG, 2009, p. 13, tradução nossa). Provavelmente porque, como ela coloca na conclusão do capítulo, é possível lê-lo como um movimento de classe alta branca. Ainda assim, Tong dá os devidos méritos para as visões passadas do Feminismo Liberal. Segundo ela, é dele que surgiram as conquistas civis, educacionais, ocupacionais e reprodutivas das mulheres atualmente.

O Feminismo Radical se divide em duas leituras: a radical-libertária e a radical-cultural. As radicais libertárias buscavam se livrar da limitação do gênero feminino. Para isso, defendem a androginia. Construíram uma noção de que a mulher deveria misturar características com as quais mais se identificam dos dois gêneros à vontade. As radicais-culturais, porém, se afastaram desses conceitos ao assumir que a mulher deveria ser exclusivamente feminina. Acreditavam que quanto menos influência os homens tivessem nas identidades das mulheres, melhor.

Na visão de Tong, a única diferença entre o feminismo Marxista e o feminismo Socialista é a ênfase. As Marxistas acreditavam que o classicismo é a causa para a opressão contra as mulheres. As Socialistas levavam em conta que o sexismo ainda existia em países de governos socialistas, e passaram a considerar a existência de um sistema opressivo que compreendia não apenas classes, mas sexo, etnias e orientação sexual.

Segundo essa vertente, a origem do preconceito contra as mulheres se encontra nas experiências pelas quais todos passam na infância, quando se constrói a identidade psicológica. As pessoas definem a si mesmas como homens e mulheres com base nessas experiências. Principalmente nas relações paternas (imagem de homem) e nas maternas (imagem de mulher) com as crianças.

As feministas dessa vertente perceberam, apesar de não admitir, que existem traços pessoais que são considerados socialmente como de gênero. Enquanto as mulheres supostamente devem ser cuidadoras, os homens devem ser independentes, autônomos e dominadores. De acordo com Tong, essas feministas propõem perceber que os valores geralmente identificados como femininos são soluções e não fraquezas. Uma noção masculina de dominância na esfera global e pública faz com que as pessoas tendam a oprimir umas às outras. Se todos se focassem em ser cuidadores, não haveria opressão.

Esta linha do feminismo envolve um reconhecimento das feministas em relação a toda uma diversidade de mulheres e questões. As multiculturais percebem diferenças culturais dentro de uma mesma sociedade. A situação de opressão da mulher muda em um único país com a variação de etnia, identidade sexual, ocupação, status civil, saúde e mais. As globais e pós-coloniais veem as questões em escala mundial, com as variações de nações ricas e pobres, ocidentais e orientais, do sul e do norte. O desafio proposto é como unir as mulheres apesar das diferenças.

As ecofeministas acrescentaram às leituras das multiculturais, globais e pós-coloniais ao dizer que a variedade de opressões ultrapassa as diferenças socioculturais, mas nas relações com o próprio mundo. Elas sugerem que a liberação das mulheres e da natureza contra a opressão dos homens deve ser conjunta. Na leitura final de Tong, as ecofeministas dão a entender que, se a humanidade se unir além das diferenças para salvar a natureza, os problemas de ambas serão resolvidos ao mesmo tempo.

O Feminismo Pós-moderno questiona a dualidade masculino/feminino. Tong sugere que o sexo não é natural dos indivíduos. Ela cita Judith Butler, que usava os hermafroditas como exemplo. Eles podem escolher o sexo com o qual se identificam mais. O Feminismo de Terceira Onda não tenta definir, mas abranger tudo. Ele se envolve em todas as lutas e conflitos de grupos específicos de mulheres em culturas diferentes. É a ramificação do feminismo com a qual Tong mais concorda.

Se as feministas pós-modernas e de terceira onda podem, ao esculpir os blocos e falar e escrever, ajudar a superar oposição binária, falocentrismo e logocentrismo, não é certo. O que é certo, entretanto, é que a hora chegou para uma nova ordem conceptual. Focada em conquistar unidade, nós humanos excluimos, banimos, e alienamos pessoas chamadas de anormais, depravadas e marginais. Como resultado dessa política de exclusão, a comunidade humana empobreceu. Parece, então, que homens

assim como mulheres têm muito a ganhar ao se unirem a uma variedade de feministas pós-modernas e de terceira onda nas tentativas delas de formar um feminismo que encontra as necessidades das pessoas no novo milênio. (TONG, 2009, p. 290, tradução nossa)

Quando Tong usa a palavra unidade, trata da humanidade como um todo. Para haver de fato igualdade entre homens e mulheres, é preciso que haja união entre todos, além do gênero e do sexo. Não é para que mulheres lutem sozinhas, mas que se unam a homens, negros, brancos, homossexuais, heterossexuais.

A reflexão do que é a Terceira Onda somada ao Feminismo Pós-moderno de Tong se assemelha ao conceito de Feminismo Interseccional da advogada americana Kimberlé Crenshaw (2002). Segundo ela, tratar diferentes grupos de mulheres de forma semelhante obscurece proteções divergentes que elas precisam. A leitura de Crenshaw é feita diretamente sobre políticas contra discriminações. Não trata apenas de como se abre espaço para reflexão de como inserir mais as mulheres, mas como inserir as várias mulheres que sofrem com abusos diferentes. Ou como ela define no artigo *Documento para o Encontro de Especialistas em Aspectos da Discriminação Racial Relativos ao Gênero*:

A interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. (CRENSHAW, 2002, p. 177)

Mais a frente no texto, Crenshaw fala que a intersecção de abusos faz com que a marginalização não oprimas apenas as minorias, mas homens também. A proposta se assemelha à que Tong sugere na Terceira Onda, mas é mais detalhada. Quando Tong coloca sob a mesma leitura Pós-modernismo e Terceira Onda, torna a conceituação que desenvolve difícil de compreender.

1.4 Uma noção de feminismo

Alves e Pitanguy fizeram uma conclusão do que são os objetivos do feminismo no livro *O Que é Feminismo*, depois de determinarem o processo histórico do movimento. Afirmam que é uma busca para recriar as identidades de sexo para que não se traduzam em relações de poder. Concluem que também é preciso haver uma

releitura do sexo masculino, para que a afetividade, a emoção, a ternura possam aflorar sem constrangimentos nos homens e serem vivenciadas nas mulheres, como atributos valorizados. A visão das duas dialoga com algumas das vertentes levantadas por Tong.

O Feminismo Psicanalítico sugere subverter os valores na origem da psique. O entendimento de que características positivas devem ser revistas e encontradas nos dois sexos remete ao discurso do Feminismo Liberal, que sugere igualdade entre todos os humanos. O Feminismo de Terceira Onda engloba todas as questões de opressão além das mulheres. Os homens também são contemplados nessa linha do feminismo, pois também sofrem opressão quando não se adequam aos padrões de masculino. Essa percepção engloba o Feminismo Multicultural, Global e Pós-Colonial, que já aceitava mulheres de diferentes culturas e antecedentes. Essas noções estão relacionadas com a ideia de quebra de relações de poderes propostas por Alves e Pitanguy e também dialogam com o Feminismo Interseccional, como descrito por Crenshaw.

O Feminismo Centrado no Cuidado, o Feminismo Radical, os Feminismos Marxista e Socialistas e o Ecofeminismo não se encaixam na proposta. Os três primeiros sugerem apenas uma revisão de valores masculinos. O último vai longe na questão de pluralidade de opressões ao lidar com a opressão do planeta.

Tantos conceitos causam confusão, mas as autoras Ana Gabriela Macedo e Matilde Ribeiro deixam claro nos textos sobre Pós-feminismo que é justamente porque tantas pessoas se envolvem com a causa a ponto de abranger inúmeros conceitos, ela é mais válida.

Com base nas referências do capítulo, determina-se que o conceito de feminismo usado neste trabalho é o de um movimento no qual se busca uma ruptura com as estruturas de dominação entre homens e mulheres. Como há uma hierarquização enraizada em valores culturais e sociais, se tornaria necessário quebrar esses conceitos, o que envolve deixar de ver pessoas como masculinas ou femininas. Nessa concepção, tanto a sexualidade quanto o gênero podem ser escolhidos e não são naturais. Esta busca por igualdade encontra choques com outras opressões. Então o feminismo, como formulado no capítulo, passa a abranger outras minorias. O racismo, a homofobia e todas as outras intolerâncias são contemplados. Essa noção questiona as dualidades, como homem/mulher, branco/negro, homossexual/heterossexual. Dessa forma, todos os humanos podem

ser feministas, desde que estejam dispostos a abrir mão de relações de poder pré-concebidas em favor de uma sociedade com direitos iguais. Este é o conceito a ser buscado nas abordagens sobre o feminismo nos filmes do trabalho.

2 PARA CRITICAR A CRÍTICA

2.1 Como se faz crítica

Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété listam, no livro *Ensaio Sobre a Análise Filmica* (1994), propostas estabelecidas por Michel Marie para descrever um filme. Primeiro enumerar os planos; determinar os elementos visuais; precisar características como incidência angular, profundidade de campo e lente; estabelecer os movimentos da câmera, dos atores e dos objetos; indicar cortes e passagens de planos; definir a trilha sonora (que é composta por música, efeitos sonoros, vozes dos atores e todo tipo de som) e a relação de imagem com som.

É uma forma de ordenar as características técnicas de um filme. Jean-Claude Bernadet, no livro *Trajetória Crítica* (2011), também aponta aspectos técnicos a serem observados. Ele cita fotografia, interpretação e construção dramática.

Goliot-Lété e Vanoye seguem na análise com uma estrutura desses elementos. Determinam que deve-se resumir o filme, segmentá-lo em grandes atos e depois em sequências para, com isso, explicitar os pontos chave e compreender a narrativa como um todo.

Na leitura dos autores franceses, uma compreensão profunda de camadas de um filme cria uma leitura diferente do analisador sobre a obra. “Desmontar um filme é, de fato, estender seu registro perceptivo e, com isso, se o filme for realmente rico, usufruí-lo melhor”. (GOLIOT-LÉTÉ; VANOYE, 1994, p. 12).

Surge, então um olhar do analista que diverge do olhar do espectador comum. Goliot-Lété e Vanoye separam os dois na forma como se submetem aos filmes. O observador comum é passivo no sentido em que se deixa guiar pela forma como percebe o filme. Ele se identifica de imediato e o aceita como lazer. O analista se impõe sobre o filme. Ele procura indícios narrativos sem se deixar perder na narrativa. Assim, se distancia do lazer e abraça a reflexão. Isso pode acabar com certo valor de assistir a um filme, mas como os autores afirmaram no parágrafo anterior, quando existe riqueza verdadeira no filme, o prazer de assistir é maior.

2.2 Descuidos da crítica

Goliot-Lété e Vanoye apontam para dois problemas que podem ocorrer quando se analisa um trabalho. O analista pode achar que interpreta, mas na reconstrução, apenas descreve o filme; pode não fazer interpretação de valores e sentidos, nem entender como são feitos dentro do material analisado; pode tentar interpretar antes de fazer a reconstrução do filme e não ter o que dizer, porque não o compreendeu totalmente; pode se projetar na produção e falar mais sobre si que sobre o filme.

Paulo Emílio Sales Gomes reprova o trabalho de outro crítico de cinema no livro *Crítica de Cinema no Suplemento Literário* (1981). No texto *Uma Nova Crítica*, salienta que Saulo Pereira de Mello não é capaz de apontar defeitos em filmes que ele gosta. De acordo com Sales Gomes, trata-se de uma hesitação de quem não quer ir contra a própria opinião.

No mesmo texto, Gomes vê problema nas críticas de Sergio Lima. “em determinada passagem, se declara sem adjetivos para exaltar certo aspecto da obra de Méliès, o leitor se regozija, pois uma de suas fraquezas é a adjetivação”. (GOMES, 1981, p. 137). Ele critica não apenas o uso de adjetivo, mas a substituição de explicação sobre os “por quês” e “comos” de uma característica do filme por uma palavra que não tem o mesmo valor para uma crítica.

Jean-Claude Bernadet explica parte do processo dele como crítico, ao dizer que se coloca no lugar do realizador do filme criticado. Cada produção tem uma proposta, segundo Bernadet. Se o realizador consegue cumprir essa proposta, o filme que executou é bom, se não, é ruim.

Depois dessa explanação, ele revela um perigo: o crítico não deve analisar a posição e mensagem dos realizadores, mas o filme em si. Segundo Bernadet, todo autor, assim como qualquer pessoa, tem o direito de ter quaisquer opiniões que bem entender. Discorrer sobre essas opiniões, entretanto, pode até ser jornalismo ou política, mas não é crítica.

2.3 A função da crítica

Em um texto chamado *Gosto pela Inteligência* (1963), Gomes discute sobre como o intelecto das críticas e dos filmes está diretamente ligado à inteligência dos

países onde são produzidos. Gomes sugere que uma crítica local é reflexo dos escritores locais e da cultura valorizada localmente.

Bernadet é mais direto ao refletir sobre um texto antigo em que começou a perceber a mesma coisa. O livro dele revê os textos que produziu entre 1960 e 1975, período de mudanças políticas no Brasil. O crítico percebe depois como o movimento cinematográfico brasileiro do Cinema Novo era reflexo dessa fase. Sobre a transformação no período, escreveu:

O filme se preocupa com a sociedade, que ele tenta interpretar e sobre a qual pretende agir. Ele não pode mais ser reduzido a um divertimento popularesco (chanchada) nem a uma obra de arte desvinculada do tempo e do espaço. O crítico passa então a tentar estabelecer as relações existentes entre o filme e a sociedade da qual ele surge e à qual ele se dirige. Fica aí claro para o crítico que ele deixou de ser um demiurgo para se tornar uma peça envolvida no mesmo processo cultural, social, político, que o cineasta, e a sua responsabilidade é a mesma diante do processo sócio-político dos filmes, da afirmação do cinema brasileiro enquanto produção cinematográfica e enquanto fator de transformação social. (BERNADET, 2011, p. 62)

Goliot-Lété e Vanoye concordam com o raciocínio ao discutirem interpretação sócio-histórica de uma produção. Para isso, utilizam a compreensão de Umberto Eco de que “É possível utilizar o filme com o intuito de analisar uma sociedade”. (GOLIOT-LÉTÉ; VANOYE, 1994, p. 55)

A dupla termina a reflexão com a ideia de que o filme constitui um ponto de vista sobre aspectos do mundo. Esse ponto de vista é o que os autores chamam de “objeto dos cuidados do analista” (GOLIOT-LÉTÉ; VANOYE, 1994, p. 56). A estrutura de análise que eles recomendaram serve a isto: compreender os comos e os porquês de um filme conseguir, ou não, levantar o ponto de vista proposto dentro dele.

Bernadet concorda com a ideia e acrescenta que a crítica contínua de filmes de uma mesma situação social e cultural permite estabelecer relações que se transformam constantemente.

Com base no raciocínio, Bernadet tira outra conclusão: a crítica não pretende avaliar uma obra. O papel dos críticos não é dizer se uma obra é boa ou ruim, mas encontrar nela relações de significados. Ler os contextos históricos e sociais em que ela se encontra e criar relação, mas não ditar que uma coisa certamente significa outra. O valor de uma obra depende dessas relações.

Dizer que a relação entre o texto crítico e a obra é deflagradora de significações implica pensar que a obra precisa da crítica para existir plenamente. Ou, mais exatamente, que obra e crítica participam de modo diferente de um mesmo processo cultural em que são pesquisadas significações que dizem respeito à sociedade que produz e que recebe a obra, ou segmentos dela. A obra precisa da crítica para existir realmente, mas isto deve ser visto no quadro geral de que uma obra, para existir realmente, precisa de público, ou melhor, precisa de receptores. E então a crítica aparece como um receptor profissional, mas que nem por isto é o melhor, mais científico, mais perto da verdade que os receptores não profissionais, quer dizer, o público em geral. (BERNADET, 2011, p. 328-329)

Aqui, Bernadet adiciona outra reflexão sobre o contexto sócio-histórico de um filme: o público em geral. O crítico é o profissional capaz de entender as relações de significados e, justamente por isso, ele existe como uma cultura diferente da do público comum. A recepção do público que pode não tirar nenhuma compreensão de uma produção se tornaria, então, tão importante para o filme quanto a recepção do crítico.

2.4 Como criticar a crítica

Com base nas ideias levantadas durante o capítulo, infere-se que, para criticar uma crítica é preciso fazer o mesmo que a crítica faz com os filmes: ordenar as características técnicas do texto da crítica, e resumi-la para poder entender os pontos chaves.

Depois, encontrar descuidos na crítica, caso existam: se o crítico descreve sem interpretar o filme; se interpreta sem analisar; se defende hipóteses que não se sustentam apenas com o que o filme apresenta na construção de linguagem; se não aponta defeitos em um filme do qual tenha gostado; se adjetiva; se analisa os discursos e opiniões dos realizadores do filme, mas não o próprio filme.

Depois deve-se pensar nas construções de relações de uma crítica. Como se determinou nas conclusões dos autores usados no capítulo, a crítica deve compreender os valores sócio-históricos encontrados nas relações de significado de um filme. No caso deste trabalho, o foco principal é verificar a discussão feminista.

Com base nessas conclusões, propõe-se fazer a análise dos objetos do trabalho na ordem dos tópicos que seguem:

- Analisar os discursos dos filmes para definir se eles são feministas com base no conceito de feminismo determinado no capítulo 2.

- Apurar os critérios de cada crítica: quais características técnicas dos filmes são consideradas pelos autores (iluminação, objetos do cenário, maquiagem, movimentos de câmera, roteiro, interpretação, montagem) e como eles as leem.

- Verificar se existem alguns dos descuidos citados por Gomes, Bernadet e Goliot-Lété e Vanoye dentro da crítica (o crítico descreve o filme sem interpretá-lo; as hipóteses dele fazem sentido com o que existe na produção; ele não aponta defeitos caso tenha gostado do filme; ele adjetiva sem explicar; ele analisa as pessoas que trabalharam na fita)

- Encontrar que relações de significado o crítico encontrou no filme. Neste caso em específico, como o que se quer avaliar são os conceitos feministas, deve-se localizar apenas os significados de feminismo encontrados pelos críticos e relacioná-los com os significados que serão determinados no primeiro tópico desta lista.

As críticas tratarão dos filmes “*Star Wars: O Despertar da Força*” (*Star Wars: Episode VII – The Force Awakens*, J.J. Abrams, 2015), “*Mad Max: Estrada da Fúria*” (*Mad Max: Fury Road*, George Miller, 2015), “As Sufragistas” (*Suffragette*, Sarah Gravon, 2015), “Descompensada” (*Trainwreck*, Judd Apatow, 2015), “*Ex_Machina: Instinto Artificial*” (*Ex Machina*, Alex Garland, 2015) e “A Espiã Que Sabia de Menos” (*Spy*, Paul Feig, 2015).

3 FEMINISMO NO CINEMA EM 2015

3.1 Procuram-se filmes feministas

Os seis filmes escolhidos para o trabalho foram selecionados com base no ano de 2015, em que foram lançados, e em como repercutiram como feministas. Como o trabalho é realizado no decorrer de 2016, é impossível apreciar todas as obras cinematográficas liberadas neste ano.

Buscou-se, em sites especializados em cinema, jornalismo e feminismo de língua inglesa, os filmes considerados mais feministas de 2015. Os sites usados foram os *Feminist Current*, *Youth Ki Awaaz*, *Collider* e o blog da revista *Ms. Magazine*. O *Feminist Current* é um site de jornalismo canadense que aborda assuntos gerais sob a perspectiva feminista. O *Youth Ki Awaaz* é uma plataforma de jornalismo global de origem indiana criada para postar matérias escritas pelos usuários do site, cujo público-alvo são os jovens de todo o mundo. O *Collider* é uma plataforma dos Estados Unidos cujo foco é cultura de entretenimento, em especial cinema e televisão. A revista *Ms. Magazine* é um veículo impresso dos Estados Unidos posto em prática depois de um teste na *New York Magazine* em 1971 que trata exclusivamente de questões relacionadas a mulheres. O blog da revista segue o padrão editorial. Os sites foram escolhidos com base nas temáticas feministas e de cultura das editorias.

Das listas, foram excluídos todos os filmes documentários, por não aparecerem nas críticas com a mesma frequência que filmes de ficção, e os que não foram lançados nos cinemas. Também foram removidas produções que não eram feitas nos Estados Unidos ou na Inglaterra. Depois focou-se em obras com maior apelo comercial, por também serem mais frequentes em críticas. Os filmes escolhidos são mais práticos para a análise porque são contemplados com maior frequência pela crítica. Caso fossem usados filmes menos *mainstream* e de outros países, haveria uma possibilidade de não encontrar críticas dos mesmos no veículo utilizado para o trabalho.

Portanto, os seis selecionados são “*Star Wars: O Despertar da Força*” (*Star Wars: Episode VII – The Force Awakens*, J.J. Abrams, 2015), “*Mad Max: Estrada da Fúria*” (*Mad Max: Fury Road*, George Miller, 2015), “*As Sufragistas*” (*Suffragette*, Sarah Gravon, 2015), “*Descompensada*” (*Trainwreck*, Judd Apatow, 2015),

“*Ex_Machina: Instinto Artificial*” (*Ex Machina*, Alex Garland, 2015) e “A Espiã Que Sabia de Menos” (*Spy*, Paul Feig, 2015).

3.2 Como e por que um filme é feminista

Como determinado na metodologia do capítulo anterior, a primeira parte da análise do trabalho consiste em apurar os discursos de cada filme para constatar se eles são feministas. Essa noção permitirá fazer uma avaliação de como as críticas leem o feminismo em cada produção. Os filmes foram selecionados pela forma como apareceram nos sites mencionados no intercapítulo anterior, mas a determinação do feminismo será com base no capítulo 2. Apesar de serem chamados de feministas pelos veículos, eles podem não se adequar aos conceitos discriminados para o trabalho.

Cada intercapítulo trata de um dos seis filmes selecionados. Eles estão divididos em duas partes menores. A primeira, com sinopse dos filmes e porque eles constaram como feministas nos sites *Feminist Current*, *Youth Ki Awaaz*, *Collider* e no blog da revista *Ms. Magazine*. E a segunda, com os aspectos técnicos de cada produção detalhados e relacionados com o feminismo como ele foi especificado no capítulo FEMINISMO POR TRÁS DE UM TABU SECULAR um movimento em que se busca romper com as estruturas de dominação entre homens e mulheres para alcançar igualdade; os conceitos de masculino e feminino são quebrados; a sexualidade e o gênero podem ser escolhidos e não são naturais; a ruptura com relações de poder abrange outras opressões, como racismo e homofobia; e todos podem ser feministas.

3.3 O despertar do feminismo em “*Star Wars*”

3.3.1 Um novo passo de uma velha história

“*Star Wars: O Despertar da Força*” dá continuidade a uma franquia de aventura espacial que teve início em 1977 e já contou com seis filmes anteriores. O novo capítulo acompanha três novos protagonistas, Rey, Finn e Poe Dameron, em busca de uma pista que pode guiá-los até o herói dos episódios anteriores, Luke

Skywalker. Um grupo militar chamado A Primeira Ordem, que sobrou dos vilões de antes, também quer encontrar Skywalker.

De acordo com o site *Youth Ki Awaaz*, trata-se do primeiro filme na franquia em que uma mulher tem protagonismo e não é interesse romântico de ninguém. Também é salientado que conta com a primeira vilã do sexo feminino. O texto finaliza com a noção de que a obra passa no teste de *Bechdel*.

O teste de *Bechdel*, segundo o site *Feminist Frequency* (2009), foi criado para determinar a presença ativa de mulheres em filmes e a qualidade dessa presença. Ele foi criado pela cartunista Allison Bechdel em 1985, no gibi *Dykes to Watch Out For* (*Sapatões para Ficar de Olho*, em tradução nossa). Para que um filme se adeque ao teste, ele deve ter três elementos: mais de uma personagem mulher com nomes, elas conversarem entre si e uma das conversas deve ser sobre algo que não seja um homem.

3.3.2 Heróis representativos

A atriz que interpreta Rey, Daisy Ridley, é uma mulher porque a personagem é do sexo e do gênero, mas Finn e Poe não possuem características específicas que determinem origens, etnias, sexo ou gênero. Ainda assim, o primeiro é representado pelo ator negro John Boyega e o segundo por Oscar Isaac, que possui origens latinas. Os três protagonistas são representantes de minorias nos Estados Unidos, país da produção. Em contraste, os atores que desempenham os vilões são homens brancos.

Finn e Poe Dameron juntam esforços para escapar da Primeira Ordem. Existe uma construção de simpatia entre os dois quando identificam defeitos e qualidades um no outro. Enquanto escapam dos perigos, pequenas doses de humor com base nas vulnerabilidades de ambos acrescentam à construção de simpatia por eles. Esse mesmo recurso é reutilizado quando Finn e Rey se encontram em perigo, depois de se conhecerem em outra cena.

Enquanto os protagonistas se unem durante os conflitos e confrontos, os vilões principais possuem uma rivalidade entre si. General Hux e Kylo Ren parecem ter a mesma idade, e brigam pela aceitação do líder supremo Snoke como irmãos brigam pela atenção do pai.

Rey é a personagem principal da trama. Ela é quem assume o manto de cavaleiro Jedi, uma ordem de poder dentro da franquia “*Star Wars*”. Quando Finn acha que precisa ajudá-la, pois ela pode estar em perigo, ela resolve o problema sozinha e prova, assim, que é autossuficiente. Ela é mais habilidosa que Finn e o captura quando suspeita que ele é um ladrão. Depois ela o salva em uma perseguição de naves no deserto e contra monstros em uma embarcação. Apesar de haver uma sugestão de interesse romântico de Finn em Rey, os dois não formam um casal. Não há espaço para isso nas situações, o desenvolvimento de ambos e da história é mais importante que o suposto romance.

Quando Han Solo, um dos grandes heróis dos filmes originais, aparece, não acredita inicialmente nas capacidades de Rey. Quando ela se prova como capaz no ambiente dele, Solo a aceita como igual e possível herdeira dele.

O vilão Kylo Ren, filho de realza e de Han Solo, zomba das origens de catadora de lixo de Rey pouco antes de ser derrotado por ela em combate com uso de poderes. No mesmo diálogo, ele percebe que existe uma disputa com Rey pela herança de Solo. Quando Ren mata o pai, o cargo de heroísmo passa para os dois protagonistas, Rey e Finn, que juntam-se como iguais para confrontar o vilão.

Percebe-se que existe um empoderamento feminino de Rey. Ela não é só uma mulher autossuficiente, ela é protagonista; os outros personagens que a acompanham também fazem parte de minorias. Ela não precisa ser salva por eles, mas os ajuda e aceita receber ajuda deles. Não é porque se apoiam que não são capazes, mas compreendem que unidos são mais fortes que separados. Os personagens brancos dos filmes antigos os aceitam imediatamente e um deles morre como uma passagem de herança. Outros papéis fundamentais possuem representação feminina, como a vilã Capitã Phasma e a alienígena Maz Kanata. Questões de gênero, sexo e raciais não são mencionadas na trama, que trata o lugar dos personagens com naturalidade.

Por meio dessas construções, o filme se adequa aos padrões de feminismo estipulados no capítulo sobre o tema. Colocar os protagonistas com origens de minorias em confronto direto contra os vilões brancos de classe alta condiz com a ideia de ruptura das relações de poder. Mesmo que eles se fortaleçam, não querem superioridade. Rey, Finn e Poe não têm, como objetivo, ser mais poderosos uns que outros ou que os vilões. Eles não querem ser perseguidos e lutam contra o regime de opressão na sociedade em que vivem. Quando estão juntos, se apoiam e

trabalham em conjunto. As ações deles demonstram igualdade e abrem espaço para que todos sejam apreciados dentro da união que formam.

3.4 As lutas de “As Sufragistas”

3.4.1 Uma mulher para representar todas

“As Sufragistas” é um filme que mistura relatos de histórias sobre mulheres que lutaram pelo direito de votar na Inglaterra no início do século XX. Elas são combinadas na história da personagem fictícia Maud Watts. Com esse recurso, a completude dos eventos e abusos sofridos pelas mulheres do movimento sufragista pôde ser evidenciada em uma história linear, cujos começo e fim se dão em situações históricas reais.

O blog da revista *Ms. Magazine* considera o filme um chamado ao feminismo, por mostrar mulheres que resolveram enfrentar a violência para criar mudança a qualquer custo. Segundo o site, as opressões sofridas pela personagem Maud na trama e os créditos finais, que revelam que ainda existem países que não permitem o voto feminino, despertam os espectadores para a importância do feminismo.

O site *Feminist Current* descreve o filme como um triunfo inegável para o feminismo. Isso se dá porque o site considera a história do movimento sufragista muito reprimida na mídia. Os meios de comunicação tendem, segundo o site, a não tratar da luta daquele momento devido ao uso de violência por parte das mulheres da situação. Ter um filme sobre o tema é uma vitória.

3.4.2 Convite à luta

A protagonista, Maud Watts, começa o filme em uma vida de submissão. No trabalho, obedece ordens exaustivas de um chefe que estupra as funcionárias frequentemente. Recebe menos que os homens, mesmo que trabalhe mais. Em casa, também se submete aos desmandos do marido. Os únicos momentos de alegria da personagem são quando brinca com o filho. Mesmo na condição em que se encontra, ela se choca com o movimento sufragista e não o compreende a princípio.

A casa de Maud é retratada com iluminação dura e muitas sombras. Na parede, há um quadro do rei da Inglaterra, que o marido faz questão de adorar. Na casa da senhora Edith Ellyn, onde ela vive em igualdade com o marido, as luzes são difusas e o ambiente mais bem iluminado. A parede ostenta um quadro da senhora Pankhurst, uma das representantes principais do sufragismo. O ambiente focado no masculino é opressor e desconfortável, enquanto o igualitário é convidativo.

O marido de Maud, Sonny, sofre por não se adequar ao perfil masculino de imposição. Para resolver isso, ele aceita que ela sofra as opressões. Tenta trancá-la fora de casa, não vê quando ela é abusada no trabalho. Abaixa a cabeça quando outros homens o criticam por não controlá-la. Ele é vítima também, mas como a sacrifica, torna-se o personagem retratado como o mais covarde do filme.

O discurso da senhora Pankhurst, um dos momentos em que Maud mais se identifica com o movimento, é de equidade. O que faz com que a posição assumida pelo filme seja de igualdade entre homens e mulheres, não apenas de direito ao voto.

Até o final do filme, todas as mulheres principais do movimento pagam de alguma forma pelos esforços. Maud perde o filho, uma das mulheres engravida e é forçada a se afastar, Edith fica com a saúde fragilizada e a personagem Emily Davison se mata para chamar a atenção dos tabloides e do rei. Elas se mantêm na luta, apesar do que sofrem por ela.

Após o enterro de Emily, títulos aparecem na tela para mostrar os anos em que diversos países permitiram o voto das mulheres e em quais ainda é ilegal.

O filme se adequa ao feminismo estipulado no segundo capítulo. O convite ao movimento denota que ele ainda possui relevância. A proposta do sufragismo é atualizada com o discurso da senhora Pankhurst, que quer igualdade entre homens e mulheres. O contraste que o filme faz entre a casa de Maud e da Edith é feito para indicar como esta igualdade é válida para homens e mulheres. O conceito de feminismo usado no trabalho busca uma ruptura nas relações de poder entre homens e mulheres, e a mensagem do filme é a de uma igualdade pelo fim dessas relações.

3.5 Estrada do feminismo em “*Mad Max*”

3.5.1 *Distopia apocalíptica*

“*Mad Max: Estrada da Fúria*” retoma uma franquia antiga de sucesso. Nos filmes, o mundo entrou em um pós-apocalipse nuclear. Nos desertos que restaram do planeta, o ex-policia Max ruma por sobrevivência. Neste, que é o quarto filme, ele se envolve acidentalmente na perseguição de um exército inteiro de uma cidade, em busca de seis mulheres.

O texto no site *Feminist Current* lista as qualidades do filme: a união entre as mulheres que fogem da escravidão sexual e tomam os recursos que os homens desperdiçavam; e a existência de uma sociedade matriarcal de motociclistas.

O site *Youth Ki Awaaz* salienta que a protagonista feminina Furiosa é forte e acompanhada de Max, que assume comportamentos menos machistas à medida que o filme se desenvolve. O texto discorre sobre como as personagens mulheres são bem aprofundadas e que, mesmo que haja noção de violência sexual, ela não é usada para evidenciar os corpos femininos.

O site *Collider* afirma que não é apenas a luta de mulheres contra opressão e a condição de igualdade da protagonista feminina que tornam o filme feminista, mas uma codificação visual. Apesar de as “esposas” terem sido estupradas ao longo da vida, elas não se vitimizam, mas se empoderam ao declarar “Não somos objetos”. O desafio que elas impõem é o que as define, não a violência sofrida.

3.5.2 *Dois homens perdidos e seis mulheres livres*

O vilão do filme, Immortan Joe, usa elementos culturais e religiosos para manter controle sobre a sociedade que governa. Chama água de Aqua-Cola, convence uma parcela da população guerreira do conceito da mitologia nórdica de Valhalla, onde os soldados que morrem em batalha receberiam a McRefeição.

O conflito principal do filme é o das mulheres que fogem do Immortan Joe, intituladas como esposas. Max, o herói da franquia, apenas as ajuda. A verdadeira protagonista do filme é a Imperatriz Furiosa, que começou a fuga e lidera o grupo de mulheres. O conflito dele é querer sobreviver. Não existem indícios de que Max e Furiosa vão ou devem ficar juntos no final.

No reino de Immortan Joe, o papel das mulheres é sempre de submissão. Ou são esposas, cujo objetivo é produzir mais filhos, ou são usadas para gerar leite, ou são motoristas dos caminhões de guerra. Todas possuem marcas de Immortan Joe eternizadas na pele a fogo. Os bebês que elas criam quando o vilão as estupra

precisam ser homens para serem aproveitados. Caso nasçam mulheres, os vilões não se importam.

As esposas repetem com frequência que não são objetos. Elas cortam os cintos de castidade que Immortan Joe as força a usar. São mulheres belas e objetificadas, mas pelo vilão e não pelo filme ou pelo herói, Max. Todas as cinco possuem personalidades distintas e ajudam, em vez de precisarem de ser defendidas o tempo inteiro.

Os guerreiros da sociedade do Immortan Joe são jovens intoxicados com radiação e têm tempo de vida curto. Acreditam nos conceitos religiosos criados pelo vilão e não passam de ferramentas para ele. O personagem Nux, o outro homem do grupo de protagonistas, acredita que morrer por Joe é o que sobrou para ele no mundo de radiação em que a vida tem tempo contado. Com a companhia do grupo de protagonistas, o significado do sacrifício na batalha muda para Nux.

Furiosa e Max lutam em pé de igualdade. Nenhum dos dois é menos ou mais capaz. Nenhum é mais vulnerável ou fraco. Quando aceitam a companhia um do outro, passam a trabalhar em conjunto, sem rivalidade ou tentativa de serem superiores um ao outro. Quando chega o momento de decidir o que fazer para enfrentar o perigo final da narrativa, a escolha é das mulheres. Max e Nux apenas dão opções e sugestões.

A esposa principal, Esplêndida, salva Max em certo momento do filme com uma característica que o herói não possui: o interesse romântico e de paternidade do vilão. O fato de ser uma mulher bela e grávida não a torna vulnerável, mas é o que a faz forte contra o antagonista.

Os heróis encontram uma mulher nua em perigo em certa parte. Ela é uma isca para uma armadilha de um grupo de mulheres autossuficientes. A sexualidade é usada pelas mulheres como forma de se defenderem dos homens.

Ao término, as mulheres tomam o poder da sociedade patriarcal em que eram escravizadas sem nenhum dos dois homens que as ajudaram na jornada. Elas dividem as riquezas com a população e a convidam a ascender com elas aos postos altos.

As mulheres são as donas de “*Mad Max*”. A jornada é delas, o protagonismo é delas, elas tomam as decisões e, apesar de abusos passados, não se vitimizam. No vilão Immortan Joe existe uma crítica ao uso de marcas e religião para controle de população. A objetificação não é apenas das mulheres, mas dos doentes com sede

e dos jovens moribundos. Max e Nux, os dois homens protagonistas, estão lá para ajudar, não para roubar o protagonismo.

Na trama se constroem diversas quebras com estruturas de dominação. Immortan Joe exerce poder sobre praticamente todos os personagens. Os protagonistas lutam contra essas relações e trabalham com igualdade e respeito entre eles. Ao final do filme, as mulheres convidam as pessoas a compartilhar a sociedade com a mesma igualdade defendida no feminismo, como estipulado no capítulo 2, sem estruturas de dominação.

3.6 “Ex_Machina” e a mulher que não é humana

3.6.1 O deus na máquina

“*Ex_Machina*: Instinto Artificial” é um filme sobre um funcionário de uma empresa de tecnologia chamado Caleb que ganha uma loteria dentro da companhia. Ele é levado para passar sete dias em um local afastado junto com o dono da organização, Nathan. Ao chegar lá, descobre que foi selecionado para fazer parte de um teste para determinar se um robô chamado Ava é uma inteligência artificial ou uma máquina que finge ser inteligente.

O site *Collider* considera o filme como feminista porque o vê como a história de uma mulher que escapa dos captores para, livre, ser verdadeiramente humana. O site *Youth Kia Waaz* tem uma leitura semelhante. Segundo ele, apesar de se tratar de um ser inorgânico, o final de “*Ex_Machina*” é uma alegoria para o patriarcado e a libertação feminina. Os estereótipos dos dois protagonistas masculinos seriam, na verdade, formas de subjugar as mulheres.

3.6.2 Feminismo artificial

“*Ex_Machina*” se passa quase inteiramente em uma casa afastada, com três personagens: Nathan, Caleb e a robô Ava. Como Ava não é humana, mas uma máquina com potencial para funcionar inteiramente como um, pode-se dizer que o filme é sobre dois homens em uma residência.

Existe uma discussão sobre a humanidade de Ava. Se ela é humana, corresponde ao gênero e ao sexo feminino. Nathan deu a ela um corpo do sexo

feminino (ela possui uma vagina e, por meio dela, a capacidade de fazer sexo), uma voz com timbre de mulher e programou nela interesse sexual em pessoas do sexo masculino. Mas Ava não é humana, no entanto, funciona como uma metáfora para as mulheres e para a discussão sobre relações de poder proposta na produção.

No término do filme, ocorre uma inversão. O suposto representante feminino (que não é considerado como uma mulher neste trabalho) se liberta e aprisiona os homens que a oprimiam. Caso haja a intenção de levantar essa questão dentro da produção, então há uma sugestão de que as mulheres devem derrotar os homens para que eles sejam os subservientes.

Com base na análise do filme e as conclusões do capítulo 2 sobre feminismo, não é possível enquadrar “*Ex_Machina*” como feminista. O conceito de feminismo usado no trabalho determina que deve existir uma ruptura com estruturas de dominação entre as pessoas. O filme sugere que as mulheres devem reter os poderes nessas relações.

3.7 As mulheres em “A Espiã que Sabia de Menos”

3.7.1 Revisão de estereótipos masculinos

“A Espiã que Sabia de Menos” é uma comédia que satiriza filmes de ação e espionagem. Na trama, os melhores agentes da *Central Intelligence Agency* (CIA) são descobertos por uma mulher que pretende vender uma arma nuclear para terroristas. Sem poder enviar os espiões mais eficientes atrás dela, a organização ativa Susan Cooper, uma analista de escritório obesa.

O blog da revista *Ms. Magazine* celebra como o filme trata de forma positiva a relação da protagonista com o próprio corpo e a valorização das conexões entre mulheres na trama. Segundo o veículo, a produção lembra às mulheres que devem ser corajosas e ousadas.

O site *Youth Ki Awaaz* aponta para como o filme não se assume feminista em nenhum momento, mesmo que rejeite o sexismo comum a produções de espionagem. O texto fala sobre como a protagonista, a chefe dela e a melhor amiga são mulheres sem que esses papéis sejam comentados dentro da narrativa. Elas são e estão lá, sem necessidade de explicação. O site destaca o fato de que o

sobrepeso da atriz Melissa McCarthy e, por consequência, da personagem principal nunca são motivos para piada dentro da narrativa.

3.7.2 *Homens que sabiam de menos*

A abertura do filme é uma cena de ação em que um agente britânico invade uma festa de gala em busca de segredos, e seduz mulheres enquanto derrota bandidos. Rapidamente é revelado que, para conseguir fazer o serviço, ele tem um contato no ouvido diretamente ligado a uma analista nos escritórios da CIA. Para que ele seja um grande herói masculino, precisa da participação de uma mulher inteligente.

Susan vive em função do agente que auxilia no campo. No começo do filme, ela usa roupas com cores berrantes que a fazem se destacar em ambientes sóbrios de filmes do gênero satirizado. Ela também é desastrada nessas situações e derruba coisas ao redor constantemente. Ela tem baixa auto estima e aceita quando outros a desqualificam. Em uma cena, ela enumera para a melhor amiga os próprios defeitos. Quando assume a missão, é revelado que ela é capaz na parte física de espionagem, mas escondeu isso porque a ação a faz ficar irritada, grosseira e violenta. Ao pegar o disfarce para ir ao trabalho, a identidade falsa realça os defeitos que ela vê em si mesma como piada.

O universo de espionagem da CIA não é composto apenas por homens. Uma das melhores agentes é uma mulher e a chefe também. A submissão de Susan se dá porque ela não se adequa aos padrões de beleza e é desajeitada.

Uma das piadas recorrentes envolve Susan criticar espiões por serem machistas. Antes do grande agente masculino ser derrotado pela vilã, ele a destrata por ser mulher. Susan, no comunicador, o reprova por isso. Outro espião é racista e ela o critica. Sempre que algum personagem faz comentários preconceituosos, ele é retratado como idiota.

Quando um dos vilões é revelado, os personagens coadjuvantes o julgam pela beleza, mas Susan o avalia pela forma como ele trata uma mulher. São os atos que determinam a pessoa, não a aparência.

O filme valoriza a união entre as mulheres. Até o final, Susan aprende a dar mais valor para a amiga que para o homem que sempre a tratou mal, e reconhece a vilã como igual.

A partir do meio do filme, Susan e a amiga assumem posturas mais agressivas em relação a outras pessoas, e passam a zombar dos padrões de beleza valorizados em filmes de espionagem. Em uma cena de luta contra outra mulher, ela questiona a violência como solução tipicamente masculina e sugere dialogar com a inimiga.

Antes do clímax do filme, Susan aceita ser oprimida por homens novamente, mas se empodera ao não aceitar que seja deixada de lado.

“A Espiã que Sabia de Menos” é sobre uma mulher que não se encaixa nos padrões e ganha força ao se aceitar e parar de desejar ser diferente. Existe valorização das relações entre mulheres e ridicularização de valores machistas e preconceituosos.

O filme se adequa aos padrões determinados como feministas no capítulo 2. O principal conceito neste feminismo é a ruptura com as estruturas de dominação entre homens e mulheres. Na história, as mulheres se unem e se empoderam contra a opressão que sofrem, mas não contra os homens. Outras relações de poder são questionadas e ironizadas, como padrões de beleza e sexualidade.

3.8 “Descompensada” e autossuficiência

3.8.1 Relacionamento surpresa

“Descompensada” acompanha as descobertas pessoais de Amy. Ela é uma jornalista segura, com vida sexual ativa, sem compromisso, tem um emprego e se sustenta sozinha. A protagonista se surpreende ao perceber que gosta de um homem com quem começa a sair e se descobre em um relacionamento monogâmico e sério.

O site *Youth Ki Awaaz* descreve o filme como uma visão feminista autoconsciente sobre a narrativa de comédias românticas, com uma mulher acima do peso e sexualmente ativa. Segundo o site, a produção reprova a diminuição da sexualidade feminina e a vergonha do corpo, sem fazer referência a nada disso. O texto exalta a mudança de valores de gênero na trama.

O blog da revista *Ms. Magazine* define o filme como a história de uma mulher independente. O site celebra que a protagonista tem outros interesses além de casar

e ter filhos. Também elogia que o filme abandona o clichê da mulher apaixonada e abandonada no gênero comédia-romântica.

3.8.2 *Autossuficiência e maturidade*

Amy, a protagonista, é acostumada a fazer sexo casual e tem regras e truques para lidar com as situações que surgem. Ela é quem precisa afastar os homens que querem se apegar depois das relações. Ela tem casa própria e se sustenta com o emprego de jornalista. Fala abertamente sobre sexo como prazer, com a amiga e a irmã. Ela rejeita a ideia de ter uma família com filhos e tem asco da vida da irmã com marido e uma criança.

O local onde ela trabalha é composto pela metade de mulheres e uma delas é a chefe. As duas pessoas que concorrem a uma promoção são as mulheres.

A personagem se assume feminista e tem várias falas em que critica conceitos “masculinos”. Um dos colegas sugere uma pauta sobre esportes, e ela se opõe por achar o tópico pobre e machista. O par romântico dela consegue dar argumentos racionais para diversas indignações dela, como esportes, apostas e líderes de torcida. Ela apenas vê submissão feminina, enquanto ele vê união, esforço e qualidade de vida. Com base nessa inversão de valores, o interesse amoroso revela os preconceitos que ela tem ao criar relação de poder onde não existe.

Os homens se apegam a Amy e querem relacionamentos. Eles são emotivos e gostam de se abrir sobre os sentimentos. Uma das histórias paralelas envolve um homem muito musculoso que pensava em casar e chora quando descobre o descaso dela. Quando ela se envolve com o par romântico principal, um dos amigos dele questiona as intenções dela e pede para que ela não o magoe.

É ela quem toma a iniciativa para o romance do filme começar e aborda o par romântico. Depois, quando percebe que gosta dele e que está em um relacionamento comum e sério, se surpreende.

Próximo ao final, a vida de solteira, autossuficiência e liberdade sexual da protagonista é questionada pelo filme. Ela descobre que precisa mudar os valores para ser mais como a irmã, casada e com filhos.

Ocorre, no filme, uma inversão de valores comuns a romances. A mulher trata os homens como objetos e eles são emotivos e gostam de falar sobre sentimentos. Essa inversão é abandonada mais tarde, e o discurso do filme se torna conservador.

Do meio para o final, a vida independente de Amy é tratada como imaturidade. A aceitação de vida familiar como caminho natural para todas as mulheres é a mensagem final da produção. É o caminho mesmo para as feministas e autossuficientes que não querem casar e ter filhos, como Amy.

O filme não se encaixa nos conceitos de feminismo determinados no capítulo 2. No que foi considerado feminismo, é preciso quebrar valores culturais e sociais que criam relações de poder. A princípio, a história de “Descompensada” coloca, com naturalidade, traços sociais considerados femininos em personagens masculinos e repete o contrário, com traços masculinos em personagens femininos. No final da produção, a inversão de valores é desconsiderada para determinar um comportamento padrão para mulheres.

4 ÀS CRÍTICAS

4.1 Um veículo feminista

O veículo utilizado para analisar as críticas é a rádio NPR, sigla para *National Public Radio*. As razões para esta escolha estão relacionadas ao perfil dos críticos que trabalham lá, pela forma como eles apresentam o conteúdo e pelo programa separado chamado *Pop Culture Happy Hour*, em que participam.

No programa, os jornalistas de cultura do NPR se reúnem para discutir as novidades da área. Nele, é possível notar que eles com frequência levam em conta questões feministas nos debates levantados. Como se trata de uma rádio, o conteúdo original é áudio. Mas a NPR passou a liberar os programas individuais em formato de *podcast* na internet. Para cada crítica em forma de áudio, é feita uma transcrição em texto escrito no site do veículo, o que permite colocá-las na integra no trabalho. Também são feitas críticas apenas para o site através de textos.

Com a NPR, é possível usar um veículo cuja equipe jornalística se preocupa com valores feministas. Além disso, trata-se de um canal de uma mídia tradicional, o rádio, que se adaptou a novas tecnologias e formas de distribuição do conteúdo: a internet e os *podcasts*. Essa adaptação permite que programas antes distribuídos em uma área limitada agora cheguem a todos os lugares com acesso à rede mundial de computadores. A NPR permite que mais de um dos críticos do site façam análises de um mesmo filme, o que possibilita avaliar mais de uma opinião sobre uma mesma produção.

As críticas serão analisadas com base na metodologia proposta no capítulo 3: as características técnicas nos filmes consideradas pelos autores serão verificadas; será apurado se eles cometem os descuidos apontados por Gomes, Bernadet e Goliot-Lété e Vanoye; as relações de significado de feminismo encontradas pelos críticos serão aferidas e comparadas com as análises do capítulo anterior.

4.2 Um olhar crítico para “*Star Wars*”

O site da NPR conta com duas críticas para “*Star Wars: O Despertar da Força*”, dos críticos Linda Holmes e Bob Mondello. As duas foram escritas para o veículo.

Na crítica de Linda Holmes, intitulada *The Best-Case Scenario: 'Star Wars: The Force Awakens'* (O melhor Cenário: “Star Wars: O Despertar da Força”, em tradução nossa) (Anexo A), a autora trata sobre a sinopse no começo e como o roteiro determina quem são os heróis e os vilões para uní-los. Depois aponta como o trio de atores principais tem boa química. Indica que o ritmo do filme é bom devido a uma frequência alta de cenas de ação. Elogia o design dos alienígenas que aparecem, principalmente a personagem Maz Kanata, por ser feita em computação gráfica em que, na opinião de Linda, o uso de efeitos digitais acrescenta emocionalmente. Enaltece como a riqueza de cenários como desertos e florestas são filmados. Ela expõe que símbolos e ícones da franquia *Star Wars* são homenageados e aparecem na história, mas não ocupam o foco central do novo enredo. Mas o que ela mais aplaude no roteiro é o humor, que ela afirma ser melhor que de todos os filmes anteriores da série. Depois, ela avalia que é um filme emocionante, com temas como família, amizade e dever.

Holmes comete muitos dos descuidos apontados por Gomes, Bernadet e Goliot-Lété e Vanoye. Ela descreve a estrutura da história no roteiro ao mencionar heróis e humor, mas não o interpreta. Ela gosta do filme, reconhece que viu defeitos nele, mas não os indica. Elogia a fotografia e o design de personagens com adjetivos, mas não explica por quê.

As relações de significado que ela encontra no filme se resumem à parte em que escreve que é sobre coisas importantes, dever, família e amizade. Ela não trata de contextos sociais, históricos ou culturais.

A crítica de Bob Mondello, chamada *'Star Wars': The Force Of Nostalgia Is Strong With This One* (*'Star Wars: A Força Da Nostalgia É Forte Neste Aqui*, em tradução nossa) (Anexo B), relata as características dos filmes antigos retomadas no novo, como elenco e detalhes de créditos. Descreve como os personagens inéditos são apresentados e os elogia com descrições e comparações. Questiona decisões do roteiro e de design que não são explicadas dentro do filme. Sugere que existe um número de homenagens na história que poderiam torná-la pesada, mas o roteiro, que descreve como leve e divertido, impede que seja um defeito. Celebra as cenas de ação e a participação do ator Harrison Ford. Mondello conclui que a maior qualidade do filme são os detalhes íntimos, e não a grandiosidade. Exemplifica como um personagem fantasioso e esférico do filme desce escadas. Segundo o crítico, o

nível de detalhes é o que faz com que a história seja sentida como real e relacionável.

Mondello comete um erro de crítica em uma frase do texto dele. Descreve as cenas de ação como grandiosas e não explica como ou por que elas o são. Ele aponta que o filme trata sobre família, amizade e autoritarismo como relações de significado.

Nem Holmes, nem Mondello referem-se, nas críticas, a questões feministas. Não tratam das origens de minorias dos protagonistas e dos vilões, da união entre os protagonistas e dos objetivos relacionados à igualdade.

4.3 “As Sufragistas” revisadas

A NPR tem uma crítica ao filme “As Sufragistas”, a do analista Kenneth Turan. Ela foi transmitida na rádio no programa *Morning Edition* (*Edição Matutina*, em tradução nossa) e depois transcrita para o site (Anexo C).

Turan começa com um elogio ao que considera a melhor característica do filme, a atriz Carey Mulligan, que interpreta a protagonista Maud Watts. Qualifica o trabalho dela como passional e persuasivo. Explica a sinopse da produção e trata da personagem Emmeline Pankhurst. Define as características seriedade e inventividade como fraquezas do filme. Explica que situações inocentes na trama transformam Maud de uma mulher afastada do movimento sufragista a uma radical na prisão.

Na crítica, Turan adjetiva a interpretação da atriz Carey Mulligan, mas não explica por que gostou dela. Grande parte da análise descreve a trama do filme para que ele tire conclusões de que o roteiro não é dos melhores. Segundo Turan, o texto no final que mostra os países onde mulheres ainda não podem votar indica a importância da produção. Seria esta a razão para a história contada, na opinião dele, merecer um tratamento de mais qualidade.

Nota-se que Turan percebeu no texto final do filme e no contexto histórico um convite ao feminismo, semelhante à leitura do blog da revista *Ms. Magazine*. Mas ele não discute como o discurso da personagem Pankhurst atualiza a causa sufragista ou como a igualdade entre homens e mulheres é tratada como positiva dentro do filme.

4.4 “*Mad Max*” e crítica sem conclusão

Três críticas ao filme “*Mad Max: Estrada da Fúria*” constam na NPR. Uma foi escrita exclusivamente para o site, em forma de texto, por Chris Klimek, com o título de *A Visceral, Inventive Blockbuster Roars To Life In ‘Mad Max: Fury Road’* (Um Arrasa Quarteirões Visceral E Inventivo Ruge À Vida Em ‘*Mad Max: Estrada Da Fúria*’, em tradução nossa) (Anexo D). As outras duas foram transmitidas nos programas *All Things Considered* (*Tudo Considerado*, em tradução nossa) e *Fresh Air* (*Ar Fresco*, em tradução nossa) para serem transcritas no site. A primeira é do crítico Bob Mondello (Anexo E) e a segunda de David Edelstein (Anexo F).

Klimek caracteriza o filme como cinético, alucinatório e ousadamente feminista para compará-lo com outros. Elogia o diretor, o diretor de fotografia e os editores da produção ao equipará-los com concorrentes. Explica que a qualidade da ação das cenas de perseguição de “*Mad Max*” vem dos personagens e da falta de diálogos. Relaciona o ator principal com o de outro filme de ação e explica a sinopse. Contrapõe a atriz que interpreta a Imperatriz Furiosa com outra atriz de ação. Esclarece que a união dos protagonistas se dá por casualidade, não por heroísmo. Descreve a cena em que Max entrega uma arma para a Imperatriz Furiosa ao reconhecer que ela tem mira melhor que a dele. Elogia o feminismo do filme que, segundo Klimek, não é sentido como panfletário, mas como visionário. Relata detalhes de design, fotografia e da história. Enaltece os atores Nicholas Hoult e Charlize Theron.

A crítica de Klimek tem quase todos os problemas listados no capítulo 3. Ele descreve cenas, como a em que Max dá a arma para Furiosa, mas não as interpreta. Usa adjetivos e compara os detalhes do filme com outras produções, mas não explica por que essas características existem no filme e nem se funcionam. Não aponta defeitos no filme. Discorre sobre o diretor George Miller e o processo de realização, o que não acrescenta à análise.

As relações de significado que Klimek encontra no filme estão ligadas a temas como ecologia e feminismo. Mas o crítico não explica por que e como estão na produção.

Bob Mondello descreve a cena inicial de “*Mad Max*” para dar a sinopse e tratar sobre como o mesmo é movimentado. Na sinopse, apresenta o vilão e a personagem Imperatriz Furiosa. Determina que ela é a protagonista. Descreve os

carros e resume o filme a uma perseguição de duas horas. Elogia as pausas raras no ritmo acelerado da trama e reprova o universo construído, ao dizer que não é bom. Finaliza com uma descrição de como as cenas de ação funcionam por usarem dublês e carros reais.

Mondello comete alguns descuidos na crítica de “*Mad Max*”. Descreve o filme, personagens e objetos como os carros, mas não interpreta esses detalhes. Adjetiva nas descrições sem explicar. Não apresenta relações de significado dentro da trama da produção.

David Edelstein reprova o roteiro do filme por só explicar a história depois de trinta minutos de duração. Relata os personagens e a sinopse da trama. Destaca que o que conduz o filme é a relação entre os personagens Max e Furiosa. Elogia a atriz Charlize Theron, que a interpreta, e explica por quê. Descreve os veículos da produção e a ação. Explica que funciona pelo pouco uso de efeitos digitais e pelo trabalho dos dublês em alta velocidade.

Edelstein não comete nenhum dos descuidos determinados no capítulo PARA CRITICAR A CRÍTICA. Ele não estabelece relação de significados dentro do filme, mas o faz porque aponta que o filme não tem uma mensagem, o que considera um defeito.

Klimek coloca que existe feminismo no filme, mas não explica nem determina por quê. Mondello e Edelstein não interpretam a produção nas análises deles. Não é possível fazer relação das leituras de feminismo deles com as indicadas no capítulo quatro.

4.5 A batalha dos sexos em “*Ex_Machina*”

O site da NPR tem duas críticas de “*Ex_Machina: Instinto Artificial*”. Uma chamada *Listening To The Ho-Hum Of The Machine* (Ouvindo O Ho-Hum Da Máquina, em tradução nossa) escrita por Mark Jenkins, (Anexo G) e outra em áudio transcrito do programa *Morning Edition* feita por Kenneth Turan (Anexo H).

Jenkins apresenta a sinopse e os personagens. Na descrição de Ava, ele ressalta que ela tem corpo feminino e apelo sexual. Aponta que o roteiro tem defeitos, mas que eles são assumidos a favor da discussão dos temas presentes na produção. Sugere que existem características do continente europeu na produção porque usa visual minimalista e nudez feminina. Reprova o término da história por

ser previsível, depois de explicar como existem três finais possíveis para a sinopse. Elogia os atores principais, Oscar Isaac, Domhnall Gleeson e Alicia Vikander. Conclui que o filme funciona por causa da estética, com os visuais da natureza norueguesa, as atrizes com corpos de bailarinas e a trilha sonora.

Jenkins não comete nenhum dos descuidos de crítica determinados no capítulo 3. Faz relação de significados no filme sobre temas como inteligência artificial, que considera vago porque o final para a história é, na opinião do crítico, previsível. Ele assume que é possível ver no enredo uma analogia a um conflito entre homens e mulheres, mas conclui que o final é misógino.

Turan faz a sinopse da história e um resumo dos personagens. Enaltece o design, a atuação e os efeitos especiais que criaram Ava. Afirma que ela é diferente de robôs de outras produções e explica como a atriz Alicia Vikander se movimenta para criar noção de maquinário.

Turan comete um dos descuidos estabelecidos no capítulo 3: ele gosta do filme e não aponta defeitos. Faz relações de significado sobre o tema inteligência artificial e não trata sobre questões feministas.

Jenkins concorda com a opinião de que não é possível enquadrar “*Ex_Machina*” como um filme feminista. Ele não explica por que chama o final de misógino porque não quer revelar detalhes da história para o leitor.

4.6 Atriz comanda em “A Espiã que Sabia de Menos”

A NPR tem três críticas do filme “A Espiã que Sabia de Menos”, duas escritas para o site. Uma chamada *A Satisfying ‘Spy’ Proves There’s Life In The Secret Agent Send-Up* (Uma Satisfatória ‘Espiã Que Sabia De Menos’ Prova Que Há Vida No Enlatado De Agentes Secretos, em tradução nossa) do crítico Andrew Lapin, (Anexo I) e a outra *In ‘Spy’, Melissa McCarthy Receives Top-Billing. Finally* (Em ‘A Espiã Que Sabia De Menos’, Melissa McCarthy Recebe Fatura Alta. Finalmente, em tradução nossa) de Bob Mondello (Anexo J). A terceira análise é feita por David Edelstein e transcrita do programa *Fresh Air* (Anexo K).

Lapin começa com elogios ao humor e o justifica na atriz e comediante Melissa McCarthy, por considerá-la engraçada. Discorre sobre a sinopse do filme e volta a explicar como a atriz faz com que a personagem seja simpática e engraçada.

O crítico comete um dos descuidos estipulados no capítulo 3: não aponta defeitos no filme. Ele encontra relações de significado na representação das mulheres. De acordo com Lapin, o filme é sobre uma mulher acima do peso que precisa lutar para ser tratada de maneira apropriada, mas a comédia não é construída sobre o peso dela ou do gênero.

Mondello faz a sinopse e descreve as relações entre os personagens no decorrer do filme. Elogia o roteiro por ser feminista e a atriz principal por ser capaz de improvisar humor sem sair da personagem. Finaliza com exaltações ao elenco de coadjuvantes pela comédia produzida.

O texto tem descrição do roteiro sem interpretação e não aponta defeitos no filme. Mondello vê, em “A Espiã que Sabia de Menos”, um filme realizado para os talentos da atriz principal, a comediantes Melissa McCarthy, e uma história feminista. Mas não explica por que e como é feminista.

Edelstein começa com uma sinopse do filme. Reprova o humor por ser o que ele descreve como clichê de pastelão e violência. Critica os coadjuvantes por falta de ritmo para contar piadas e por se esforçarem demais. As exceções são a atriz Rose Byrne, que interpreta a vilã, e um personagem italiano que tem fixação na protagonista. Elogia a atriz principal quando ela muda o estilo das piadas do meio para o final da produção.

Nessa crítica, Edelstein não comete nenhum dos descuidos estipulados no capítulo 3. Ele indica que as relações de significado presentes no filme se dão porque a atriz principal é mulher, e reconhece um histórico de opressão sobre mulheres em produções do gênero satirizado.

Os três críticos trataram do feminismo presente em “A Espiã que Sabia de Menos”. Edelstein cita o feminismo e Mondello não o explica, mas Lapin discorre sobre como a história não diminui as mulheres enquanto as retrata como pessoas que buscam pelo lugar delas nos ambientes em que vivem, sem oprimir os outros como elas foram oprimidas.

4.7 Desacordo em “Descompensada”

“Descompensada” tem duas críticas no site da NPR. Uma é transcrita do programa *Fresh Air* do David Edelstein (Anexo L). A outra foi escrita e lida por Linda Holmes no show *All Things Considered* (Anexo M).

Edelstein começa com a sinopse do filme e explica o humor com base na inversão de valores entre homens e mulheres. Elogia a atriz principal, Amy Schumer, como comedianta. Esclarece a química entre o casal central por meio das características físicas e continua com o detalhamento da sinopse. Critica que a protagonista aceita a mensagem familiar do filme, diz que a produção perde a graça, por tratar dos temas com seriedade, e usa uma cena na qual a personagem principal, Amy, aprende a lidar com uma criança como exemplo. Reprova participações especiais de artistas famosos do cinema por serem apenas distração da história principal.

Edelstein não comete descuidos de crítica nesse texto. Ele vê no filme uma mensagem de que as pessoas seguem o caminho de estabelecer família e não gosta disso. Porém, enaltece como os valores de homens e mulheres em comédias-românticas são invertidos porque os homens são emotivos e querem relacionamentos, enquanto a protagonista quer sexo casual e foge de compromissos.

Holmes elogia releituras de papéis no filme, como a protagonista não ser defeituosa e precisar ser corrigida pelo par romântico. Enaltece a participação de um dos atores coadjuvantes. Reprova o final do filme que, na leitura dela, é implausível.

A análise de Holmes não se encaixa em nenhum dos defeitos de crítica. Ela estabelece, no filme, relação de significados sobre os estereótipos de mulheres e homens em comédias-românticas. Concorde que o final da produção é incoerente, mas afirma que o desenvolvimento até ele é interessante e compensa os defeitos.

As críticas condizem com a análise do filme feita no capítulo anterior. Edelstein e Holmes creem que o final de “Descompensada” não é coerente com as inversões de valores machistas trabalhados durante a produção. Ele concorda que o resultado não é adequado às rupturas de relação de poder. Ela, porém, acredita que continua válido, mesmo que a conclusão não seja feminista.

4.8 Repensar a crítica

Dos seis filmes analisados, quatro são feministas conforme a definição proposta para este trabalho: “*Star Wars: O Despertar da Força*”, “*As Sufragistas*”, “*Mad Max: Estrada da Fúria*” e “*A Espiã que Sabia de Menos*”. Os outros dois, “*Ex_Machina*” e “*Descompensada*”, possuem características que reforçam relações de poder entre homens e mulheres. Nas críticas dos filmes, notou-se que os textos dos especialistas só trataram de feminismo e desenvolveram a discussão apenas em três. Neles, a leitura sobre o tema feminista dos críticos concordou com a estipulada na análise do trabalho.

Dois dos filmes em que a crítica concordou não se encaixam no discurso feminista definido nesta pesquisa. Nos textos, os analistas questionaram as mensagens dos finais das produções. Edelstein e Holmes ficaram incomodados com a forma como “*Descompensada*” trata as opções de vida e de escolha para as mulheres. Jenkins descreve o final de “*Ex_Machina*” como misógino.

O único crítico que concordou com a visão de feminismo em um filme que se adequou ao conceito traçado no trabalho foi Lapin, no filme “*A Espiã que Sabia de Menos*”. Ele, assim como Holmes, Edelstein e Jenkins, se preocupou com a forma como as mulheres são representadas no filme, mas ressaltou que o tema central é o feminismo.

Quando se leva em conta que Klimek conclui, na crítica dele a “*Mad Max*”, que o filme é feminista (sem explicar como) e que Turan percebeu “*As Sufragistas*” como um convite para o espectador da produção para o movimento, nota-se que houve um interesse em cinco dos seis filmes de, pelo menos, citar o feminismo. Os especialistas possuem interesse no tema e o revelam, mas metade dos filmes não tinham, nas críticas, uma abordagem do feminismo.

Com base nessas observações, infere-se, nos filmes analisados, que mesmo em casos em que a crítica se preocupa com o feminismo, a discussão não é o foco principal quando se analisa um filme. Eles citam rapidamente quando uma produção é feminista, a menos que o tema central seja o feminismo. Caso contrário, não desenvolvem. A única ocasião em que o feminismo, mesmo que não seja o foco do filme, ganha espaço dentro da crítica é se o filme for misógino ou propuser valores contra o feminismo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um dos maiores desafios desta pesquisa foi o de enfrentar os próprios privilégios. Como homem branco, heterossexual de classe média, é preciso muito cuidado ao tratar de uma questão relacionada a minorias sociais. O distanciamento era impossível desde o começo, porque já havia o interesse nas questões feministas, em especial na vertente da Terceira Onda do movimento. Não porque se pensava na representação feminina, mas porque todos os preconceitos menores já vividos foram evidenciados.

O trabalho era uma oportunidade para aprofundar a questão e para compreender melhor o lugar no movimento em que se quer fazer parte. Sentir-se representado e ajudar outros a serem representados. Mas esse aprofundamento exige objetividade. Tratar sobre feminismo é complicado devido às inúmeras compreensões que o movimento teve e porque ele nunca foi um consenso. Questionaram-se as origens das vantagens e preferências para os homens. Apenas o pós-modernismo questionou as bases e problemáticas do movimento. Entre elas, se ele realmente representava todas as mulheres do mundo. Descobriu-se, com o trabalho, que para conseguir romper as relações de poder entre os sexos, é preciso acabar com todas as relações de poder entre humanos.

Pode ser uma proposta utópica e inatingível, mas tal utopia tem valor. O cineasta Fernando Birri fez, segundo o testemunho do escritor Eduardo Galeano em uma entrevista, uma metáfora da utopia com o horizonte. Ela é inalcançável, mas ela está lá para que as pessoas não deixem de caminhar. Mesmo que nunca seja possível romper com todas as estruturas de dominação entre os humanos, é possível melhorar e continuar a avançar.

Talvez seja esta a razão pela qual o feminismo ganhou destaque na cultura popular recente. Acabar com estruturas de dominação entre humanos significa abrir espaço para enfrentar todos os tipos de preconceito e ouvir todas as vozes que lidam com opressão, sejam de mulheres negras, de outros países, de homossexuais, de transexuais. O feminismo, de acordo com o conceito encontrado no trabalho, foi além da defesa de direitos das mulheres: tornou-se uma luta pela humanidade sem separações. Ele é a utopia que pode nunca ser atingida, mas é um horizonte digno da caminhada.

A crítica de cinema se encaixa na categoria de jornalismo opinativo. É um comentário no qual o crítico, com conhecimento sobre a arte que analisa, compreende as discussões levantadas, como elas o são e como se encaixam em contextos sociais. Se o feminismo ganhou espaço na cultura popular recente, isso deveria ganhar expressão nas críticas culturais. O trabalho mostrou que o feminismo tem mais que expressividade na crítica, trata-se de uma preocupação. Mesmo quando os analistas de cinema não achavam que o feminismo era peça fundamental dos materiais que julgavam, faziam questão de apontar que ele existia. Mais do que isso, quando encontram características contra os conceitos, é importante para eles salientar o fato como negativo.

O feminismo deveria ser pauta mais frequente não apenas em análise cultural. Quanto mais se compreende e se discute o movimento, mais questões sociais são levantadas. Não é apenas sobre sexualidade, cor de pele e gênero. É sobre mulheres em culturas nas quais são mutiladas e como elas acham que devem ser tratadas. É sobre as minorias sociais que passam fome nas ruas. É sobre aqueles que não têm acesso por possuírem deficiência. É sobre a realidade de todos: a violência, os abusos, a segmentação.

Tratar sobre o tema não é apenas garantir espaço social, mas também é conscientizar os oprimidos. Muitas mulheres não conhecem os próprios direitos, pois nascem em uma sociedade em que o machismo é institucionalizado. É parte da cultura. Muitas pessoas acreditam que o lugar delas é o rebaixamento e a submissão.

A questão que fica depois da pesquisa é se essas problemáticas são pautas além dessas editoriais. Filmes podem retratar uma realidade em que a igualdade se revela positiva para todos. Eles não representam apenas ideias, mas características e valores da sociedade. Talvez a razão pela qual o cinema tenha mais exemplos atualmente de feminismo seja porque a sociedade está mais feminista. Se é o caso, é também o papel do jornalismo revelar e discutir isso. Igualdade e respeito entre os humanos, indubitavelmente são questões de interesse público.

REFERÊNCIAS

A ESPIÃ que sabia de menos. Direção de Paul Feig. EUA: 20th Century Fox, 2015. 1 DVD.

ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jacqueline. *O que é feminismo*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

AS SUFRAGISTAS. Direção de Sarah Gravon. Inglaterra: Pathé, 2015. 1 DVD.

BERNADET, Jean-Claude. *Trajetória Crítica*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BUTLER, Judith. Fundamentos Contingentes: O Feminismo e a Questão do “Pós-modernismo”. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 11, p. 11-42. 1998.

CÍRCULO de fogo. Direção de Guillermo del Toro. EUA: Warner Bros & Legendary, 2013. 1 blu-ray.

COX, Susan; MURPHY, Meghan. *Some of our movie-favourites from 2015*, 2015. Disponível em <<http://www.feministcurrent.com/2015/12/31/movie-picks-2015/>> Acesso em 8 maio 2016.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento Para o Encontro de Especialistas em Aspectos da Discriminação Racial Relativos ao Gênero. *Estudos feministas*, Florianópolis, n. 10, p. 171-188. Primeiro semestre, 2002.

DAS, Vaagish. *Your feminist movie check list for 2015: 10 films that made us laugh, cry, but mostly proud*, 2016. Disponível em <<http://www.youthkiawaaz.com/2016/01/feminist-movies-of-2015/>> Acesso em 8 maio 2016.

DESCOMPENSADA. Direção de Judd Apatow. EUA: Universal, 2015. 1 DVD.

DIVERGENTE. Direção de Neil Burger. EUA: Summit Entertainment, 2014. 1 HD.

EDELSTEIN, David. In *'Spy', Melissa McCarthy Shines Amid Crude Jokes And Chase Scenes*, 2015. Disponível em <<http://www.npr.org/2015/06/04/411982074/in-spy-melissa-mccarthy-shines-amid-crude-jokes-and-chase-scenes>> Acesso em 22 maio 2016.

EDELSTEIN, David. In *'Trainwreck', A Screwball Comedy Fades To Family-Values Formulaic*, 2015. Disponível em <<http://www.npr.org/2015/07/17/423802199/in-trainwreck-a-screwball-comedy-fades-to-family-values-formulaic>> Acesso em 22 maio 2016.

EDELSTEIN, David. *Souped-Up Vehicles And Road Warriors Reign In 'Mad Max: Fury Road'*, 2015. Disponível em <<http://www.npr.org/2015/05/15/406877580/souped-up-vehicles-and-road-warriors-reign-in-mad-max-fury-road>> Acesso em 22 maio 2016.

EX_MACHINA: instinto artificial. Direção de Alex Garland. Inglaterra: Universal, 2015. 1 DVD.

FORMO, Brian. *How women broke free from men in 2015*, 2015. Disponível em <<http://collider.com/feminist-movies-2015-mad-max-ex-machina/>> Acesso em 8 maio 2016.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário, volume 2*. São Paulo: Paz e Terra, 1981.

HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HOLMES, Linda. *'I Really Like You': Amy Schumer Makes A Fine 'Trainwreck'*, 2015. Disponível em <<http://www.npr.org/sections/monkeysee/2015/07/17/423828933/i-really-like-you-amy-schumer-makes-a-fine-trainwreck>> Acesso em 22 de maio 2016

HOLMES, Linda. *The Best-Case Scenario: 'Star Wars: The Force Awakens'*, 2015. Disponível em <<http://www.npr.org/sections/monkeysee/2015/12/16/459810515/the-best-case-scenario-star-wars-the-force-awakens>> Acesso em 22 de maio 2016

JENKINS, Mark. *Listening To The Ho-Hum Of The Machine*, 2015. Disponível em <<http://www.npr.org/2015/04/09/398130823/listening-to-the-ho-hum-of-the-machine>> Acesso em 22 maio 2016.

JOGOS vorazes. Direção de Gary Ross. EUA: LionsGate, 2012. Armazenamento em espaço digital.

KLIMEK, Chris. *A Visceral, Inventive Blockbuster Roars To Life In 'Mad Max: Fury Road'*, 2015. Disponível em <<http://www.npr.org/2015/05/14/406009465/a-visceral-inventive-blockbuster-roars-to-life-in-mad-max-fury-road>> Acesso em 22 maio 2016.

LAPIN, Andrew. *A Satisfying 'Spy' Proves There's Life In The Secret Agent Send-Up*, 2015. Disponível em <<http://www.npr.org/2015/06/04/411312566/a-satisfying-spy-proves-theres-life-in-the-secret-agent-send-up>> Acesso em 22 maio 2016.

LINDSAY, Kitty. *The 15 (or so!) best feminist films of 2015*, 2015. Disponível em <<http://msmagazine.com/blog/2015/12/21/the-15-or-so-best-feminist-films-of-2015/>> Acesso em 8 maio 2016.

MACEDO, Ana Gabriela. Pós-feminismo. *Estudos feministas*, Florianópolis, v.14, n. 3, p. 813-817, setembro/dezembro. 2006.

MAD max: estrada da fúria. Direção de George Miller. EUA: Warner Bros, 2015. 1 blu-ray.

MONDELLO, Bob. *In 'Spy', Melissa McCarthy Receives Top-Billing. Finally*, 2015. Disponível em <<http://www.npr.org/2015/06/05/412235611/melissa-mccarthy-receives-top-billing-in-spy-finally>> Acesso em 22 maio 2016.

MONDELLO, Bob. *'Mad Max' Reboot Is A 'Gorgeous, Scrap-Metal Demolition Derby'*, 2015. Disponível em <<http://www.npr.org/2015/05/15/407071550/mad-max-reboot-is-a-gorgeous-scrap-metal-demolition-derby>> Acesso em 22 maio 2016.

MONDELLO, Bob. *The Force Of Nostalgia Is Strong With This One*, 2015. Disponível em <<http://www.npr.org/2015/12/16/460000968/star-wars-the-force-of-nostalgia-is-strong-with-this-one>> Acesso em 22 maio 2016.

RIBEIRO, Matilde. O feminismo em novas rotas e visões. *Estudos feministas*, Florianópolis, v.14, n. 3, p. 801-811, setembro/dezembro. 2006.

STAR wars: o despertar da força. Direção de J. J. Abram. EUA: Disney, 2015. 1 blu-ray.

THE LAST of us. Direção de Neil Druckman. EUA: Naughty Dog, 2013. 1 blu-ray.

TONG, Rosemarie. *Feminist thought: a more comprehensive introduction*. Carolina do Norte: Westview Press, 2009.

TURAN, Kenneth. *'Ex Machina': Standout Sci-Fi Film About Artificial Intelligence*, 2015. Disponível em <<http://www.npr.org/2015/04/10/398704217/-ex-machina-stands-out-among-science-fiction-films-about-artificial-intelligence>> Acesso em 22 maio 2016.

TURAN, Kenneth. *'Suffragette' Has A Weakness For Earnestness And Contrivance*, 2015. Disponível em <<http://www.npr.org/2015/10/23/451067033/movie-review-suffragette-has-a-weakness-for-earnestness-and-contrivance>> Acesso em 22 maio 2016.

VANOYE, Francis; GOLLOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise filmica*. 2. ed. São Paulo: Papirus, 1994.

ANEXO A: The Best-Case Scenario: 'Star Wars: The Force Awakens'

De <<http://www.npr.org/sections/monkeysee/2015/12/16/459810515/the-best-case-scenario-star-wars-the-force-awakens>>

There was something about finally sitting in front of the new *Star Wars* movie that felt like enthusiasm, but there was also something that felt like dread. I'm not a *Star Wars*-head, particularly, but I have enormous fondness for the original three movies, which I've seen a decent number of times and own on DVD (Regular DVD! Not even Blu-ray! Like I'm a pioneer seeing movies in a covered wagon!). The prequels I don't care about: I saw the first one and skipped the other two on the theory that one bite of a bad peach is enough to know the rest of it isn't for you, particularly if many people you know and trust discuss the entire episode as the Bad Peach Incident.

But *Star Wars: The Force Awakens* is, as it turns out, both a worthy companion to that original trilogy and a very good movie on its own. Director J.J. Abrams, who's also been making the current batch of *Star Trek* movies and earlier co-wrote *Armageddon* and co-created *Felicity*, has, against rather overwhelming odds, successfully taken the handoff of one of the hottest batons in film history.

The good news, spoiler-wise, is that I couldn't give away the details of where we stand with regard to the precise alignment of good guys and bad guys as of the opening of this movie even if I wanted to, because having seen it, eh, I don't really know. The film begins with the declaration of teams and the goal to be attained, but — perhaps ironically, given the intense focus on canon among a certain element of the fandom *and you know who you are* — not much in the way of back story. See, you got these guys, and you got those guys. They're fighting. The bad ones wear the black helmets and the swooshing capes. This whole thing has been going on for a while, so there are some hard feelings.

Go.

Chief among the bad guys is Kylo Ren (Adam Driver), who looks a little bit like a streamlined Darth Vader with a lankier, slightly more sardonic approach to evil. At the outset, the lead good guy is pilot Poe Dameron (Oscar Isaac) — he's the one carrying the adorable BB-8 droid on which your youngest niece's Christmas list is perhaps founded. Also on hand is a Stormtrooper played by John Boyega who's marked early on so that you can follow him, because you're going to want to follow

him. And finally among the early principals, there's Rey (Daisy Ridley), a scavenger who scrapes by on trades of found junk for the barest allotments of food and can hold her own very nicely in a fight where everybody hits each other with sticks, should that ... you know, come up.

And yes, as highly publicized, you will eventually see evidence of Han Solo and Princess Leia (though you shouldn't address her that way) and Luke Skywalker, although in very different quantities.

It would be unfair to explain how all these people's stories intersect, except to say that particularly between various combinations of Boyega, Ridley and Isaac, the film surfaces some dynamite chemistry that elevates a series of chases through space, through forests, through busted-up tunnels and over deserts. On foot, in little ships, in big ships, they scoot and hustle and crack satisfyingly wise while something blows up right over there and juuuuust misses them. It feels good and taut for a movie that's two hours and 15 minutes long, and it does — but does not overdo — good creature work, particularly with the curious and wise character of Maz Kanata, voiced by Lupita Nyong'o. Maz might be the only digitally created character of her kind where I've ever been convinced the CG work added something intriguing and emotionally interesting that might not have been present in even the best human face.

The Force Awakens is lovingly shot against gorgeous backdrops, from spare, arid expanses of sand to thick stands of trees broken up by lakes just right for leaving a wake as you skim your ship above the surface. It brings back lots of old iconography, but mostly pushes it to the side to leave room for the new story. There are well-chosen images that will play effectively as homage to those who know the old movies but won't have the hollow thud of a missed joke to those who haven't.

But perhaps the nicest surprise is that the script — written by Abrams and Michael Arndt along with Lawrence Kasdan, who worked on both *The Empire Strikes Back* and *Return of the Jedi* — has a better and sharper sense of humor than the original trilogy had. *Star Wars* in its original incarnation, much as I loved it, was not necessarily stacked with great deliverers of wry jokes, and this one is. You know the part in the first *Star Wars* when Han doesn't know what to say to the guys on the intercom about why they definitely *should not come running*, so he shoots the controls and says, "Boring conversation anyway"? *The Force Awakens* is rich with exactly that kind of tossed-off, surprising, sort of humbly great joke.

It's still a resonant and emotional story as well; it's still about important things and about duty and family and (critically) friendship, and it's still a story that must sometimes reckon with sad things. But this is probably the best-case scenario for this film: exciting and fun, stirring and respectful, not too goofy and not too serious and not too devoted to reinventing the wheel. They made a good *Star Wars* movie here. Pretty cool, all in all.

Anexo B: 'Star Wars': The Force Of Nostalgia Is Strong With This One

De <<http://www.npr.org/2015/12/16/460000968/star-wars-the-force-of-nostalgia-is-strong-with-this-one>>

With bigger advance sales than any movie in history, *Star Wars: The Force Awakens* needs reviews like a Death Star needs a decorative fountain. But all you really want to know is whether it's good, right? Well, in fact, it is better than it had to be. The fanfare starts and we're all kids again, anyway. Thirty-eight years and sticking it out through three lackluster prequels hasn't dimmed the force of memory. I still believed — I'm guessing we all believed — that the magic could come back, and now director J.J. Abrams has proved it.

He not only got the old gang back together — Han (Harrison Ford), Leia (Carrie Fisher), Luke (Mark Hamill) — but starting with an opening battle on a desert planet, he introduces a brace of new, young and (happily) diverse characters: resistance pilot Poe (Oscar Isaac) and his spherical droid BB-8 (sort of R2-D2 mated with a volleyball); new villain Kylo Ren (Adam Driver), who looks and sounds a lot like an old villain; scrappy female scavenger Rey (Daisy Ridley), who's also a pilot; and Finn (John Boyega), a Stormtrooper gone AWOL who decides Rey needs protecting, whether she wants it or not.

I shouldn't — and won't — talk about what any of them do for the film's 135 minutes. Let me just say that they do it really well: Rey is feisty enough to banish thoughts of Katniss Everdeen from the most devoted *Hunger Games* enthusiast; Finn is the sort of impetuous, can-do hero who will inspire a whole new generation of Star Warriors; and when the old warriors arrive on the scene, well, just try not to tear up.

It is possible to have questions (Why does Adam Driver's villain wear a mask and cloak? A goth thing left over from intergalactic high school, maybe?) and the nostalgia gets thick enough that the film turns into an echo chamber at times, with

family themes reverberating from that original trilogy. So it's a good thing that the script by Lawrence Kasdan (who wrote much of the original trilogy) is so light on its feet and funny. Harrison Ford can still land a punchline and a punch in battles that Abrams keeps as rip-roaring as you were hoping.

As for themes? Well, family and friendship and resisting authoritarianism, I guess. I was seeing red-state-blue-state resonance in the colors of the lightsabers for a second, then realized that was just because someone had sent me a "Trump Vader" video last week.

What's most fun about what Abrams does here isn't the big stuff, though that's pretty glorious. Amid all the grandeur — the crashed spaceships and looming Death Stars — Abrams lives for the intimate details that make this story feel so real and relatable. Like letting you see how a spherical droid would descend a staircase — just like a little kid would, as it happens. And watching it, I felt like a little kid again: Force awakened.

Anexo C: Crítica de Kenneth Turan ao filme “As Sufragistas” transcrita do programa *Morning Edition*.

De <http://www.npr.org/2015/10/23/451067033/movie-review-suffragette-has-a-weakness-for-earnestness-and-contrivance>

DAVID GREENE, HOST:

And let's stay in Britain and remember the early years of the 20th century, when women were sacrificing as they fought for the right to vote. A new film, "Suffragette," takes a close look at that piece of history, and here's a review from film critic Kenneth Turan.

KENNETH TURAN, BYLINE: The best thing "Suffragette" has going for it is the performance of its star, Carey Mulligan. The actress is at her most passionate and persuasive as a political innocent, a working wife and mother from London's East End who is radicalized by events that begin in 1912. Mulligan plays the fictional Maud Watts, introduced doing backbreaking labor at an industrial scale laundry while we hear politicians pontificate about how women simply aren't strong enough to be trusted with the vote.

(SOUNDBITE OF FILM, "SUFFRAGETTE")

UNIDENTIFIED ACTOR #1: (As character) Women should not exercise judgment in political affairs.

UNIDENTIFIED ACTOR #2: (As character) If we allow women to vote, it will mean the loss of social structure.

TURAN: This was the age of real life feminist activist Emmeline Pankhurst, played in a cameo by Meryl Streep, who felt that deeds, not words, would win the day for women.

(SOUNDBITE OF FILM, "SUFFRAGETTE")

MERYL STREEP: (As Emmeline) For 50 years, we have labored peacefully to secure the vote for women. We've been ridiculed, battered and ignored. I incite the women in Britain to rebellion.

TURAN: Maud, however, is indifferent to this social movement. She's happily married and the doting mother to a young son, and she's never given the business of voting a second thought. Though its heart is on the side of the angels, "Suffragette" has a weakness for earnestness and contrivance. And before you know it, completely innocent activities have Maud behind bars and well on her way to radicalism. Here she confronts a police inspector played by Brendan Gleeson.

(SOUNDBITE OF FILM, "SUFFRAGETTE")

CAREY MULLIGAN: (As Maud Watts) We break windows. We burn things 'cause war's the only language men listen to.

BRENDAN GLEESON: (As Inspector Steed) Then there's nothing left but to stop you.

MULLIGAN: (As Maud Watts) What you going to do? We're in every home. We're half the human race. You can't stop us all.

GLEESON: (As Inspector Steed) You might lose your life before this is over.

MULLIGAN: (As Maud Watts) We will win.

TURAN: "Suffragette" does not live and breathe like the best movies do, and that's a shame. As a closing crawl reminds us, there are still parts of the world where women cannot vote. And as good as this film is at its best, the story it tells deserves better.

GREENE: That is Kenneth Turan, who reviews films for MORNING EDITION and also for the Los Angeles Times.

Anexo D: A Visceral, Inventive Blockbuster Roars To Life In 'Mad Max: Fury Road'

De <http://www.npr.org/2015/05/14/406009465/a-visceral-inventive-blockbuster-roars-to-life-in-mad-max-fury-road>>

What's the half-life of a post-apocalyptic action film franchise? Potential ticket-buyers born the day the most recent *Mad Max* movie was released — summer 1985, one weekend after *Back to the Future* — could be on their second marriages by now. The original *Mad Max*, from 1979, cost less than \$1 million in 2015 money. Though an international hit, today it plays more like a scrappy curiosity than a great action picture, notable for introducing the world to 23-year-old Mel Gibson, whose personal dystopian hellscape was still decades off. Its sequel, released in these United States as *The Road Warrior*, is the original trio's only essential entry.

But even that lo-fi, high-impact classic now looks like a mere sketch for the long-under-construction *Mad Max: Fury Road*, a kinetic, hallucinatory, boldly feminist chase flick that, with its vibrant color palette, harrowing stunt work and show-don't-tell style of yarn-spinning, leaves every Marvel movie and every *Fast & Furious* in its irradiated dust. It's the most visceral blockbuster since *Gravity*, and it reinvigorates the doomsday genre like no film since *The Matrix*. Director George Miller, plucked-from-retirement cinematographer John Seale, and editors Jason Ballantine and Margaret Sixel render its overwhelmingly analog derring-do in a balletic and fluid legato, rather than the thudding staccato of a younger, more loudmouthed car-chase franchise that lives its life a quarter mile at a time (and never, ever shuts up about it). If *Fury Road* has a moral, it's the same one screenwriting professors have been reiterating since chase movies starred Steve McQueen: *Action is character*. Words? They're just talk.

Tom Hardy, replacing Gibson as Max with as little explanation as when James Bond swaps faces, is nearly as tight-lipped in the role as Gibson was. (Miller co-wrote the script with Nick Lathouris and veteran British comics artist Brendan McCarthy, who also contributed to eye-popping design work.) When he does speak, he sounds as if he's just snuck up on Vin Diesel during one of his slurry monologues and swallowed him whole. Mercifully brief narration — from Max himself this time, a change the earlier movies — sets the table: He was a cop, in the last days of civilization. After motorbike-riding droogs ran down his wife and child, he wandered

into the desert. Now he's driven only to survive, so he says, but here he is again, defending the vulnerable against the cruel for a third time.

Make that co-defending. Charlize Theron shares a movie-opening title card with Hardy and pulls a Linda Hamilton-in-*Terminator 2*, elbowing the title character out of the way to become the film's true protagonist. She plays Imperator Furiosa, a one-armed "war rig" jockey who paints her face with engine grease before going into battle on behalf of the water-hoarding warlord Immortan Joe. The McGuffins in his installment are, like *Soylent Green*, people: Specifically, Joe's five jealously guarded slave "wives," one of whom is carrying his child. Save for Joe's son, they're the only humans in the movie not visibly afflicted by cancer or gout or pallor or a missing limb. Except for Max, of course – and he's crazier than Don Quixote. (He sees dead people now, and it's starting to degrade his combat effectiveness.)

Anyway, Furiosa goes rogue to help these women escape. Wonder of wonders, we're not subjected to a cinemas-interruptus monologue where she tells us *why*. We get why. Theron's eyes show us why. Max eventually becomes her ally through happenstance, not heroism: He was a Immortan Joe's captive, too, kept alive for use as a "blood bag" for Joe's chalk-skinned "warboys." In one scene, he takes a few errant shots with a rifle before handing it, along with the movie, over to Furiosa. Her aim proves true.

Miller invited *Vagina Monologues* playwright Eve Ensler to the set in Namibia to help the cast try to understand the perspective of victims of sexual violence in war zones. A tall order for a summer popcorn flick, putting it mildly, not to mention for a film that, for all its brutality, sustains a lighter tone than most superhero films of recent vintage. (The sight gags are straight out of a Road Runner cartoon.) But it's all of a piece. The feminist and ecological payload of the movie is so inseparable from its simple narrative of flight and pursuit that it never feels didactic. It feels, well, visionary.

That's also true of the keenly observed anthropological details of the sunny hellscape Miller & Co. have created: It's a yellow desert with a liquid blue sky, wherein sickly warboys spray chrome on their faces in the hope of proving themselves "shiny" in battle. An elderly woman carries various seeds on her back her through the wastes in the slender hope of replanting the world.

There are a handful of callbacks to the earlier movies – including a running gag about the unreliability of old shotgun shells – but they don't call undue attention to

themselves. In a pleasing bit of symmetry, the corrupt, red-eyed Immortan Joe is played by Hugh Keays-Byrne, the same actor who appeared as Toecutter, leader of the gang of art-school sadists who killed Max's family in the 1979 original. Nicholas Hoult gives a terrific performance as Nux, a tumor-pocked child soldier who becomes, briefly, a real boy. And Theron deserves another Oscar.

And let's also have one for Miller, who's been trying to get this movie made for at least 15 years. After delays ranging from September 11th to the Iraq War to original star Gibson's public dissolution to unexpected rainfall in Australia, he finally began shooting... in 2012, which was a while ago. George Lucas, James Cameron, and Peter Jackson all returned to this sort of epic fantasy/sci-fi after long sabbaticals, and all of them seemed to have lost, to greater or lesser degrees, the storytelling instincts that had served them so faithfully as younger, hungrier artists. Not so with Miller, whose three-decade second act as a maker of family-friendly films (two installments in the porcine *Babe* franchise, plus two penguin *Happy Feet*) has only made him a bolder and more energetic maestro of vehicular Thunderdome.

Now, he's willed into existence a \$150 million tentpole that doesn't condescend and feels like the coherent statement of a singular artist. If he can pull that off, how about an *Imperator Furiosa* action figure?

Anexo E: Crítica de Bob Mondello ao filme “*Mad Max*” transcrita do programa “*All Things Considered*”.

De <http://www.npr.org/2015/05/15/407071550/mad-max-reboot-is-a-gorgeous-scrap-metal-demolition-derby>

AUDIE CORNISH, HOST:

"Mad Max," "Road Warrior," "Beyond Thunderdome." With those three pictures, filmmaker George Miller gave moviegoers in the 1980s a glimpse of a post-apocalyptic future - bone dry, violent and populated by biker gangs gone ballistic. Then he spent 30 years making really sweet movies, like "Babe: Pig In The City" and "Happy Feet." Well, now Miller has returned to his roots with a reboot, "Mad Max: Fury Road." And our critic Bob Mondello sounds like he couldn't be happier about it.

BOB MONDELLO, BYLINE: There's a quiet moment at the very beginning, Max staring at a desolate landscape as his voiceover tells us how we got here - gas wars, nuclear wars, the end of Max's family, pretty much the end of civilization. Savor the

quiet while you can. A few seconds later, Max will be pursued by a plague of white painted war boys from a citadel run by Immortan Joe, a gang leader tricked-out in biker drag and a face mask that makes him look like he's half-swallowed a motorcycle.

(SOUNDBITE OF FILM, "MAD MAX: FURY ROAD")

HUGH KEAYS-BYRNE: (As Immortan Joe) It is by my hand you will rise.

MONDELLO: Joe withholds water to keep his followers enslaved, but he needs gasoline, so he dispatches a tanker truck driven by Imperator Furiosa, a gladiator with a mechanical arm. What Joe doesn't know is that she's stolen his harem.

(SOUNDBITE OF FILM, "MAD MAX: FURY ROAD")

KEAYS-BYRNE: (As Immortan Joe) I want them back. They're my property.

MONDELLO: So from there on, the movie is pretty much a two-hour dash for freedom - folks roaring away, other folks roaring after them.

(SOUNDBITE OF FILM, "MAD MAX: FURY ROAD")

CHARLIZE THERON: (As Imperator Furiosa) Go.

MONDELLO: Furiosa, played by Charlize Theron with the requisite furiosity, more or less owns "Fury Road," but she lets Tom Hardy's Max and Nick Hoult's war boy tag along.

(SOUNDBITE OF FILM, "MAD MAX: FURY ROAD")

NICK HOULT: (As Nux) What a lovely day.

MONDELLO: Director George Miller gives them the face time and gives the folks chasing them the cool rides - Jeeps that look like porcupines, what appears to be a '59 Cadillac mounting another '59 Cadillac mounting a monster truck. Also, a rig with an electric guitarist strapped to the front, the guitar belching fire. All of them, plus aboriginal motorcyclists, racing across a Namibian desert that sometimes looks like it belongs in a John Ford Western, other times in an oil painting by J.M.W Turner of hell, all to get to what Furiosa calls the green place, green being so unfamiliar in this dystopian future that one character's never learned the word tree.

(SOUNDBITE OF FILM, "MAD MAX: FURY ROAD")

TOM HARDY: (As Max) How do you know this place even exists?

THERON: (As Imperator Furiosa) I was born there.

HARDY: (As Max) So why'd you leave?

THERON: (As Imperator Furiosa) I didn't. I was taken as a child - stolen.

MONDELLO: This conversation represents a rare pause in the action that lets you breathe, which is good, and that lets you ponder the logic of the "Mad Max" universe, which is less good - a world where water is precious and gorgeous women splash around with a hose in the desert, where gas is treasured and everyone drives souped-up muscle cars that on a good day might get a few hundred feet to the gallon. Not that any of that really matters, with Miller cranking up giddy, high-octane stunts for performers and real rigs rather than computer effects. Those pole riders swaying high above the action - hired from Cirque du Soleil, don't you know - there to help make "Fury Road" a gorgeous, scrap metal demolition derby of a popcorn picture. "Furious 7" is just lucky it opened last month. I'm Bob Mondello.

Anexo F: Crítica de David Edelstein ao filme “*Mad Max*” transcrita do programa *Fresh Air*

De <http://www.npr.org/2015/05/15/406877580/souped-up-vehicles-and-road-warriors-reign-in-mad-max-fury-road>>

DAVID BIANCULLI, HOST:

This is FRESH AIR. The character Mad Max is an Australian cop whose family is murdered and who wanders the desert after the collapse of civilization, preferring to remain alone. Mel Gibson played Max in three films directed by George Miller, the last in 1985. Max has returned, this time played by Tom Hardy, in the long-awaited fourth installment, "Mad Max: Fury Road," which also stars Charlize Theron. Film critic David Edelstein has this review.

DAVID EDELSTEIN, BYLINE: The majority of sequels have no reason for being apart from sequel money, but watching "Mad Max: Fury Road," I could sense the 70-year-old Australian director George Miller had been revving his engine for decades, itching to explode from behind the starting line and deliver even more spectacular automotive mayhem.

It's been 36 years since the first "Mad Max" and its eye-popping, blacktop-scorching horizontal thrust. Those who saw it back then - I was among them - could scarcely believe the brilliant fusion of so many disreputable, low-budget genre tropes. And its sequel, "The Road Warrior," was even more spectacular - a post-apocalyptic punk biker Western in which most of the characters ended up a mash of tin and innards.

The less said about the bloated "Mad Max Beyond Thunderdome," the better, but Miller redeemed himself with the intense medical drama "Lorenzo's Oil" and "Babe: Pig In The City," a dark, Dickensian masterpiece - I'm not joking; see it if you haven't - that inexplicably bombed. It was eight years before Miller made another movie, the animated penguin musical "Happy Feet."

I dwell on Miller's past because he's a hero of mine. I get happy feet at the thought of "Mad Max: Fury Road" restoring his luster. I only wish it were a better piece of storytelling. The film is well underway before we get our bearings, and Max, who's the same character, only even madder and more haunted and played by Tom Hardy, barely registers for the first half-hour.

At the start, he's captured, branded and chained up by raiders from a towering citadel presided over by a sickeningly disfigured tyrant called Immortan Joe. Actually, everyone's disfigured, starving or sick from radiation. The only prime specimens are Joe's breeders, a pampered harem of willowy model types tasked with bearing him healthy children.

The action kicks off when Joe's top raider, Furiosa, played by Charlize Theron with a shaved head, sets off on a mission in a long ramshackle truck called the war rig before suddenly veering off course. It turns out she's decided to liberate Joe's breeders. They're hidden on board, fleeing across the vast wasteland in search of the matriarchal oasis she calls the green place of many mothers.

"Mad Max: Fury Road" is basically one long chase with ever more insane variables. But at its core is the relationship of two people whose souls seem to have been tanned into leather by all the carnage and tragedy. I said, seems. There wouldn't be much of a movie if Max and Furiosa didn't wind up on the same side here, opening up to each other in the front seat of the rig while the women sleep in the back.

(SOUNDBITE OF FILM, "MAD MAX: FURY ROAD")

TOM HARDY: (As Max) How do you know this place even exists?

CHARLIZE THERON: (As Furiosa) I was born there.

HARDY: (As Max) So why'd you leave?

THERON: (As Furiosa) I didn't. I was taken as a child - stolen.

HARDY: (As Max) You done this before?

THERON: (As Furiosa) Many times. Now that I drive a war rig, this is the best shot I'll ever have.

HARDY: And then?

THERON: (As Furiosa) They're looking for hope.

HARDY: (As Max) What about you?

THERON: (As Furiosa) Redemption.

EDELSTEIN: Tom Hardy is one of our most fascinating film actors, but what comes out of those pillowy lips is not always recognizable as English. "Mad Max: Fury Road" belongs to Charlize Theron, whose hardness barely hides the glints of guilt and grief, and Nicholas Hoult as a bald, mortally ill, white-painted war boy who longs to die in battle and enter Valhalla but is so loveably clumsy, he winds up on the side of the women. The move also features a posse of magnificently weather-beaten elderly women on motorcycles holding their own against the marauding citadel hordes.

If you've seen the other "Mad Max" movies, your heart will leap the first time the souped-up vehicles swerve into the foreground and roar into the distance as the camera hurdles alongside them. Under Miller's direction, the desert becomes a mythic stage for a circus of horrors. Immortan Joe's armada travels with drummers and a mast heavy-metal rocker tied to the front of a truck, his guitar shooting flames. Warriors on long poles bend in and out of the frame, throwing bombs and snatching women. See this in 3-D for all the metal flying into the camera, and marvel at how few computer-generated effects Miller uses. These are real stunt people moving really fast, and that makes all the stakes seem higher. In "Mad Max: Fury Road," George Miller puts the emotion in motion.

BIANCULLI: David Edelstein's is film critic for New York magazine. On the next FRESH AIR, Martin Ford says robots are taking our jobs, lots of them.

MARTIN FORD: There's already a hardware store that has a customer service robot that was capable of leading customers to the proper place on the shelves to find an item.

BIANCULLI: Ford says they could replace some fast food workers, lawyers, even journalists. His book is the "Rise Of The Robots." Hope you can join us.

Anexo G: Listening To The Ho-Hum Of The Machine

De <http://www.npr.org/2015/04/09/398130823/listening-to-the-ho-hum-of-the-machine>>

The latest British movie to play the imitation game, *Ex Machina*, is the directorial debut of novelist-screenwriter Alex Garland. This time, the stakes are higher than the Nazi conquest of Europe. The talky sci-fi puzzler turns on nothing less than the potential displacement of humans by artificially intelligent cyborgs.

Then again, maybe the film is just another riff on the battle of the sexes.

The movie's title abbreviates *deus ex machina*, Latin for "god from a machine." (It's a reference to ancient Greek plays where a god character materialized at the end to put everything right.) In Garland's scenario, the god is Nathan (Oscar Isaac), the tech prodigy who launched and controls Bluebook, a fictional mashup of Google, Facebook and a nongovernmental NSA.

The machine is Ava (Alicia Vikander), devised by Nathan much the way another startup founder invented Eve. Ava sports a synthetic frame that's mostly see-through, but covered and curvy in all the right places. She has sex appeal, but does she have consciousness?

Determining that is the assignment of the third main character, Caleb (Domhnall Gleeson), a Bluebook coder. If Nathan is approximately a god and Ava transparently a goddess, Caleb is the patsy.

The most sweeping assertion of Ava's importance comes from the bushy-bearded Nathan, who has summoned Caleb to a remote house/research lab nestled in a Nordic wilderness. Nathan seems to live entirely alone in this prison-like abode, which may explain why he's a little batty and often drunk. Eventually, though, he introduces an unspeaking, geisha-like servant, Kyoko (Sonoya Mizuno).

(Is she an android, too? Don't overthink your answer.)

Nathan asks Caleb to conduct a Turing test on Ava to determine if she has achieved true intelligence. Of course, the original Turing interrogation involved a computer that's hidden from the questioner, not an alluring replicant who openly flirts with him.

To his credit, Garland addresses the implausibility of his scenario and allows Nathan to explain why he mated AI with erotic robotics. There's much debate of individual versus collective identity, and of thought versus instinct. The writer, whose previous scripts include *Sunshine* and *Never Let Me Go*, even includes a brief lecture on Jackson Pollock — a moment that announces the film's Europeanness as surely as its minimalist look and abundant female nudity.

Since *Ex Machina* consists mostly of dialogues between Caleb and Ava or Nathan, it has plenty of time to discuss the narrative options. There are only three: 1) Ava has been cunningly programmed to appear capable of thought. 2) She is actually thinking, and is also sincerely fond of Caleb. 3) She's a conniving liar, which would mean she really is smart.

None of these possibilities is likely to lead to a startling payoff, but the movie is reasonably diverting until its predictable (and predictably misogynistic) outcome. Isaac offers an intense and literally pumped-up variation on his customary role as the super-confident, highly motivated outsider. The waifish Gleeson flickers believably between arrogance and self-doubt. As a creature who may be either puppet or puppetmaster, Vikander is suitably elusive and fascinating.

Still, the movie is less a drama than an exercise in style. It relies heavily on the epic Norwegian exteriors, the willowy actresses — both Vikander and Mizuno are former ballerinas — and Ben Salisbury and Geoff Barrow's buzzing, skittering score. For all its chatter about intelligence, *Ex Machina* is better at being than thinking.

Anexo H: Crítica de Kenneth Turan ao filme “*Ex_Machina*” transcrita do programa *Morning Edition*.

De <http://www.npr.org/2015/04/10/398704217/-ex-machina-stands-out-among-science-fiction-films-about-artificial-intelligence>

STEVE INSKEEP, HOST:

What you're about to hear will sound like a real human being delivering a movie review. Kenneth Turan reviews "Ex Machina" about artificial intelligence.

KENNETH TURAN, BYLINE: "Ex Machina" is a smart film that's both futuristic and completely plausible. It's capable of thinking big thoughts and providing pulp thrills. Even more than that, as written and directed by Alex Garland, it's an intense human drama centering on a trio of individuals. One of them just happens to be machine-made. "Ex Machina" begins with Caleb Smith, played by the open-faced Domhnall Gleeson. He's just won a lottery to spend a week with his boss, a brilliant, reclusive, fabulously wealthy Internet CEO Nathan Bateman, played by Oscar Isaac. As soon as he gets there, Nathan hits him with a question.

(SOUNDBITE OF FILM, "EX MACHINA")

OSCAR ISAAC: (As Nathan Bateman) Do you know what the Turing test is?

DOMHNALL GLEESON: (As Caleb Smith) Yeah. I know what the Turing test is. It's when a human interacts with a computer, and if the human doesn't know they're interacting with a computer, the test is passed.

TURAN: Yes, Nathan has created an artificially intelligent being named Ava, played by Alicia Vikander. And Caleb is there to determine if Ava is capable of experiencing real emotions or just simulating them. Here's how they meet.

(SOUNDBITE OF FILM, "EX MACHINA")

ALICIA VIKANDER: (As Ava) Hello.

GLEESON: (As Caleb Smith) Hi. I'm Caleb.

VIKANDER: (As Ava) Hello, Caleb.

GLEESON: (As Caleb Smith) Do you have a name?

VIKANDER: (As Ava) Yes - Ava.

GLEESON: (As Caleb Smith) I'm pleased to meet you, Ava.

TURAN: One reason for "Ex Machina's" success is that Ava herself, in terms of design, acting and special-effects technology, is a remarkable and compelling creation. Ava intentionally looks different from other robots we've seen. And actress Vikander is trained as a ballerina, so she's capable of unsettling precise movements that convincingly position Ava as a combination of human and machine. As Ava and Caleb chat, banter, even flirt, their personal connection strengthens, which raises some tantalizing questions - what are the implications, the responsibilities, the consequences of getting emotionally involved with a machine? It's all calculated to keep us off balance and unsettled from beginning to end. In a film like "Ex Machina," that's just the way it should be.

INSKEEP: Kenneth Turan reviews movies for MORNING EDITION and the Los Angeles Times.

Anexo I: A Satisfying 'Spy' Proves There's Life In The Secret Agents Send-Up

De <<http://www.npr.org/2015/06/04/411312566/a-satisfying-spy-proves-theres-life-in-the-secret-agent-send-up>>

Do we really need yet another spy movie send-up? That's a good question no matter what year it is, but 2015 has already brought us *Kingsman: The Secret Service* and *Barely Lethal*, with *The Man From U.N.C.L.E.* on the way — not to mention new installments of the real-deal James Bond and *Mission: Impossible*

franchises. What's more, Paul Feig's new comedy *Spy* seems to be taunting us with that terrible title, a blah opener that projects its rug-pulling moment from the first frame, and the hacky promotional image of Melissa McCarthy posing undercover as a gun-totin' cat lady. It's a secret agent spoof that seems like it's begging to be thrown out with Johnny English's bathwater.

The surprise, then, is that *Spy* is actually quite funny. It even proves itself to be in the same league with the first two films in Feig's loose comic trilogy, *Bridesmaids* and *The Heat*; not quite as laugh-filled as the latter, but more tightly paced than either, and with a better supporting cast. McCarthy, who stole *Bridesmaids* out from under Kristen Wiig and was elevated to equal-partner status with Sandra Bullock on *The Heat*, finally ascends to a solo lead role here, and she can take much of the credit for the film's success. She gives a warm, winning portrayal of Susan Cooper, a CIA analyst who once exhibited promise in training but now sits in a vermin-infested basement office coaching the super-suave Bondian agent Bradley Fine (Jude Law) as he infiltrates cocktail parties in the field.

When Bradley falls off the grid during a mission, the CIA learns that their latest adversary, a haughty beehive-'doed arms dealer named Rayna (Rose Byrne), knows the identity of all their field agents. This is Susan's chance to shine: As an untested unknown, she's the perfect candidate for a fact-finding mission to Paris. But having watched her employer outfit her male counterparts with the hippest gear and sexiest secret identities for years, she's in for a rude awakening when the CIA plops her in a decrepit hotel straight out of *Barton Fink* as a divorced mother with lumpy tourist outfits, laxatives in her purse, and a *Beaches* watch. "How much am I supposed to like *Beaches*?" she asks the bored gadgeteer. "A lot, I'd imagine, if you have the watch," he says, shrugging.

For the past few years, McCarthy has been walking a fine line between unique personality types and stock overweight-sidekick gags. Her role as Susan demonstrates her gift at crafting a charming yet incredibly salty screen presence even when the joke isn't on her. In fact, it may be on her casting agents: Susan's struggle to escape her unflattering assigned secret identities is the story of an experienced, competent professional woman fighting the roles her superiors expect her to play. Meanwhile, the men she works with all fail her in different ways. Bradley uses Susan's lingering crush on him to walk all over her in the workplace; a valuable Italian ally (Peter Serafinowicz) leers at her nonstop; and snarling rogue agent Rick

Ford (Jason Statham), convinced Susan is going to botch the mission, keeps finding inventive new ways to botch it himself.

Statham, brilliantly mocking his usual alpha-dog demeanor, has never been better: he rattles off improbable boasts of past exploits even as he shows off Clouseau-like incompetence. The film makes clear that Rick, and likely the other field agents as well, are still alive only because invisible desk workers like Susan keep bailing them out of self-created jams. Byrne, too, is a highlight, riffing on a variation of the cloistered high-society queen she played in *Bridesmaids*. She and McCarthy have several satisfying scenes where they lob outrageous insults at each other. The film is stuffed with other great ringers, like Miranda Hart from PBS's *Call The Midwife* and Allison Janney, so it's easy to forgive the stagnant action scenes and tired Bond riffs (ooh, an opening-credits pop ballad, how original).

In 2013, Linda Holmes (my editor, ahem) noted, "About 95 percent of *The Heat* could be made *and would still be considered comedy* if both of the protagonists were (1) men, and (2) thin." What's brilliant about *Spy* is that precisely the opposite is true. It matters that the star is a heavysset woman. The comedy is built, not around easy jokes about her weight or gender, but around the ways she must fight to be treated fairly in a line of work that favors thin men: spying or Hollywood, take your pick. When Rick scoffs at the notion that Susan could seduce a male target, she wonders why that's so hard to believe. As sad as it is to say, sneaking an exchange like that into a big studio comedy might be the most impressive spy maneuver of all.

Anexo J: In 'Spy', Melissa McCarthy Receives Top-Billing. Finally

De <http://www.npr.org/2015/06/05/412235611/melissa-mccarthy-receives-top-billing-in-spy-finally>>

The first time Melissa McCarthy worked with director Paul Feig, she had a bit part in his comedy *Bridesmaids*. The second time they worked together, in the police-comedy *The Heat*, McCarthy got equal billing with co-star Sandra Bullock. Now, in *Spy*, a globe-trotting action comedy that proves to be an ideal star-vehicle, McCarthy's finally billed above the title.

Long time coming. Worth the wait.

Spy begins with a sequence crafted to look like a Bond flick — smooth tracking shots across a lake, to a mansion where tuxedos and gowns predominate and gunmen lurk behind every bush.

McCarthy's CIA agent Susan Cooper is pointedly not there. She may have graduated at the top of her class, but 10 years in, she's at the bottom of the espionage heap — literally in a vermin-infested basement, surrounded by high-tech surveillance gear, talking into another agent's earpiece half a world away. Indispensable and unsung, her guidance is what makes this guy, played by Jude Law, a "double-oh-seven" of sorts, and he repays her with flirty "couldn't-do-it-without-you" chatter and a promise of dinner when he returns.

But his idea of a thank you gift is a hideous cupcake pendant, because, like the rest of the Agency, he condescends to her. And that's still true when an assassin blows everyone's else's cover, and the Agency needs someone unknown to track a nuclear device. Cooper lands the assignment, but not the glamour. Her alias: Frumpy housewife from Iowa. Her secret gadgets: Things a frumpy housewife from Iowa might carry in her purse — anti-fungal cream that doubles as mace, chloroformed hemorrhoid wipes. Lots of chloroformed hemorrhoid wipes.

Happily, out in the field, Cooper comes into her own, glamming herself up on her own dime, and going head-to-head with Rose Byrne's femme fatale, while fighting off help from Jason Statham's meathead of an ally, and fending off Peter Serafinowicz's amorous CIA driver, who has a thing for plus-size gals.

Feig's cheerfully feminist script makes only as much sense as it absolutely must, while providing McCarthy with chances to crack wise, show vulnerability and class, and do some of the more elegant pratfalls you'll have seen in a while — always in character.

And though *Spy* has clearly been designed around her talents, it also makes room for a nifty supporting cast: Allison Janney as her angry boss; a loose, funny 50 Cent as himself; Miranda Hart as a tall, slender, and hilarious Laurel to McCarthy's full-figured Hardy.

It is, in short, a generous, smart, sexy comedy, surrounding this generous, smart, sexy star. About time.

Anexo K: Crítica de David Edelstein ao filme “A Espiã que Sabia de Menos” transcrita do programa *Fresh Air*.

De <<http://www.npr.org/2015/06/04/411982074/in-spy-melissa-mccarthy-shines-amid-crude-jokes-and-chase-scenes>>

TERRY GROSS, HOST:

This is FRESH AIR. Our film critic David Edelstein has a review of the new espionage comedy "Spy," which stars Melissa McCarthy and features Jude Law and Rose Byrne. McCarthy's breakout performance in the 2011 comedy "Bridesmaids" earned her a supporting actress Oscar nomination.

DAVID EDELSTEIN, BYLINE: Back when Hugh Grant made his name as an adorably abashed romantic lead in "Four Weddings And A Funeral" I remember a showbiz paper reporting the one question on the lips of studio executives - can Hugh Grant hold a gun? That's still what executives ask when an actor gives a breakthrough performance. And it's even more important now when so much revenue comes from foreign markets that prefer action over comedy. The first thing that happened to Melissa McCarthy after "Bridesmaids" was that she was paired with Sandra Bullock in the female buddy cop movie "The Heat." Now she has her own big budget action vehicle, "Spy," which reunites her with "Bridesmaids" and "The Heat" director Paul Feig.

The central joke of the movie is what if we made a comic actor who looks like McCarthy a James Bond-like undercover secret agent? It's a good joke similar to lots of movies over the last, well, century from at least Buster Keaton in which hapless clowns are forced to impersonate manly heroes. The difference, obviously, is McCarthy is a woman, and so there's a female disempowerment backstory.

Her character, Susan Cooper, has settled into the role of a subordinate, a headquarters-based CIA analyst assigned to help a 007-like smoothie she adores played by Jude Law. The story calls for Susan to go into the field because, unlike the other agents, her identity is unknown to Rose Byrne's Rayna, the heir of a recently deceased Eastern European arms kingpin. The disguises the agency gives Susan are ostentatiously frumpy, and she's warned to observe and not act. But if she didn't act, there'd be no movie. By definition, films like "Spy" are mixed bags lurching between slapstick and violence. And this one is unusually mixed. Feig moved the boundary posts on TV with "Freaks and Geeks" but he settled into Hollywood conventionality and apart from a gory fight scene in a kitchen between McCarthy and an assassin, he doesn't really hit his action marks. Even a lot of the comedy is in a crude, whacking style.

Early on, Susan is mousy and feels inferior, requiring McCarthy to stammer stupidly opposite Law who's good, despite obvious material. For a while, McCarthy is paired with another overlooked female analyst played by the tall, flamboyantly gawky British comedian Miranda Hart. The movie will win the lovable Hart a new audience, but the timing of her scenes with McCarthy is horrible. Jason Statham is a droll presence in conventional action movies - his slow, cockney burn, a delight. But as a macho braggart agent who turns out to be a stumble bum, he tries too hard to be funny and kills the jokes. Oh, but things improve with the arrival of Rose Byrne, an actress who seems to be able to do anything. Her breezy, mean-girl putdowns are exquisitely underplayed. After Susan buys a fancy gown, slips into a luxe casino and ends up saving Rayna's life, the villainess takes her aboard a private airplane and attempts to bond.

(SOUNDBITE OF FILM, "SPY")

MELISSA MCCARTHY: (As Susan Cooper) Why are you being so nice to me? It can't just be because I remind you of some sad, Bulgarian clown.

ROSE BYRNE: (As Rayna Boyanov) You remind me of my mother.

MCCARTHY: (As Susan Cooper) Oh, really? You know that, I mean, you and I are - you and I are pretty close in age.

BYRNE: (As Rayna Boyanov) You're funny. It's the Bulgarian clown in you.

MCCARTHY: (As Susan Cooper) OK.

BYRNE: (As Rayna Boyanov) She was marvelous, but she was different - eccentric like you are. The moment I saw you standing there in that abortion of a dress as if to say this is what I've got, world. It's hideous, but it's mine. This was her.

MCCARTHY: (As Susan Cooper) Hey, how'd you get that picture of me? I look amazing. Hello, doppelganger.

BYRNE: (As Rayna Boyanov) She was the only person I could ever trust.

MCCARTHY: (As Susan Cooper) Well, here's to your mom.

BYRNE: (As Rayna Boyanov) To my mother and to you.

MCCARTHY: (As Susan Cooper) And here's to you. I mean, you may never be as wise as an owl, but you'll always be a hoot to me.

BYRNE: (As Rayna Boyanov) What a stupid f***** toast. You're delightful.

MCCARTHY: (As Susan Cooper) As are you.

EDELSTEIN: What saves "Spy," apart from the arrival of Rose Byrne, is that halfway through, McCarthy gets to drop her character's mousiness and become the

foulmouthed insult comedian that made her famous. She can spin your head with her timing. The only other performer to match her line-for-line is British TV's best kept secret, Peter Serafinowicz, as an Italian agent who takes every opportunity to grab Susan and attempt to make wild love to her. Serafinowicz's diction is in the strange, over-deliberate style of Christopher Walken. He makes even his bad lines hit you like wobbly sinker balls. "Spy" keeps throwing stuff at you - jokes, chases, violence and finally wears out your resistance. It will be a huge hit. It will cement McCarthy's star in the firmament and the Hollywood executives who had their doubts about starring a woman so heavy in a big budget movie will smile. Melissa McCarthy can indeed hold a gun.

GROSS: David Edelstein is film critic for New York Magazine.

(SOUNDBITE OF MUSIC)

GROSS: If you'd like to catch up on FRESH AIR interviews you missed like yesterday's interview about the encrypted underworld on the Internet that hides black markets, trolls and pornographers, or hear our recent interviews with people like Louis C.K., Tom Brokaw, Sally Mann and David Oyelowo, check out our podcast which you can find at itunes.com/freshair or where ever you download your podcasts.

FRESH AIR's executive producer is Danny Miller. Our interviews and reviews are produced and edited by Amy Salit, Phyllis Myers, Ann Marie Baldonado, Sam Briger, Lauren Krenzel, John Myers, John Sheehan, Heidi Saman and Therese Madden. Our engineer today is Adam Staniszewski. WHYY's chief content officer is Christine Dempsey. I'm Terry Gross.

Anexo L: Crítica de David Edelstein ao filme “Descompensada” transcrita do programa *Fresh Air*.

De <<http://www.npr.org/2015/07/17/423802199/in-trainwreck-a-screwball-comedy-fades-to-family-values-formulaic>>

DAVID BIANCULLI, HOST:

This is FRESH AIR. Amy Schumer's rise has been swift, from standup comedian to star of her own sketch comedy TV series. Now she stars in a movie she also wrote - a romantic comedy called "Trainwreck." The film is directed by Judd Apatow and features Bill Hader and Tilda Swinton. Film critic David Edelstein has this review.

DAVID EDELSTEIN, BYLINE: In “Trainwreck,” Amy Schumer plays a magazine journalist named Amy who gets blotto, has sex with anyone and dodges lovers’ pleas for commitment, having learned from her abandoning dad that monogamy is unnatural. The joke is it’s the men in the movie who act touchy-feely and watch “Downton Abbey” while Amy squirms and runs away. Her character’s sexual confidence is a shock if you know Comedy Central’s “Inside Amy Schumer,” in which many sketches turn on Schumer’s, or her on-screen alter ego’s, insecurity about her hotness. Schumer and her largely female writing staff are politically acute as well as explosively funny. They drive home the grotesqueness of our culture in which women are forced to see themselves through male eyes.

But this, as I said, is “Trainwreck” and not her show. And the template isn’t wholly Schumer’s, though she wrote the script. It’s in sync with the director, Judd Apatow, whose movies make hay of debauchery on the way to affirming family values. The good news is Schumer does beautifully in a headlong, screwball role. She hurtles through the movie in short, tight dresses with plunging necklines, buoyant even when blitzed. Her most ardent lover is played with dopey sweetness by wrestling superstar John Cena, who has muscles on top of his muscles. Her soulmate, though, might be Bill Hader as Dr. Aaron Connor, knee surgeon to superstar athletes. Among them, modest, ultrasensitive LeBron James, played by - yahoo - LeBron himself. I love Schumer’s chemistry with Hader. She’s all wriggly curves while he’s so stiff, he seems all forehead, his voice pure treble with no evident vibrations below the neck. After they spend a night, Amy confides in a friend at work, played by Vanessa Bayer, only to hear from Aaron, with empathetic LeBron at his side.

(SOUNDBITE OF FILM, “TRAINWRECK”)

AMY SCHUMER: (As Amy) I slept at the doctor’s place last night.

VANESSA BAYER: (As Nikki) Oh, my God ‘cause you were, like, blackout drunk?

SCHUMER: (As Amy) No, that’s the thing. I was dead sober. I had, like, two drinks - three max - four now that I’m tallying. But it was, like, I was sober.

BAYER: (As Nikki) OK, so you barely drank...

SCHUMER: (As Amy) Barely.

BAYER: (As Nikki) ...‘Cause you’re on antibiotics or something?

(CELL PHONE RINGING)

SCHUMER: (As Amy) Oh, my God, he's calling.

BAYER: (As Nikki) Why would he call you? You guys just had sex. It's probably a mistake. It's a mistake. He's butt-dialing you.

SCHUMER: (As Amy) Hello.

BILL HADER: (As Aaron) Oh, hey there. It's Aaron.

SCHUMER: (As Amy) Oh, this is Amy. I think you butt-dialed me.

HADER: (As Aaron) No, no. I dialed you with my fingers.

LEBRON JAMES: (As LeBron) What she say? What she say?

SCHUMER: (As Amy) He called me on purpose.

BAYER: (As Nikki) Hang up. He's obviously, like, sick or something.

SCHUMER: (As Amy) Yeah, what's up?

HADER: (As Aaron) I was just calling to say I had a really good time last night. I was wondering if you wanted to hang out again.

SCHUMER: (As Amy) Will you say that again, please?

HADER: (As Aaron) I was wondering if I could see you again?

BAYER: (As Nikki) You know what? I'm going to call the police.

EDELSTEIN: It's too bad that things take a turn for the familiar. Amy has a role usually played by men like Seth Rogen these days - the adult child whose gonzo behavior is appallingly funny, but who must finally learn that true happiness comes by sobering and growing up. When "Trainwreck" gets serious, it leaves the track, losing most of its delightful momentum. I often find myself asking at Judd Apatow movies, does he trust comedy? He's a fan, but he equates it with juvenilia, self-indulgence, anti-family values. The key text is his "Funny People," where Adam Sandler plays a comedy superstar on the verge of running off with his old married flame, played by Apatow's wife, Leslie Mann. She decides against it when he pays no attention to her adorable daughter, played by one of Apatow's daughters.

There's a scene just like that in "Trainwreck" at a baby shower when Amy acts bored by a cute child. Later, she responds to the child and is redeemed. If Apatow ever does a remake of "The Bank Dick," W.C. Field's drunken Egbert Souse will join AA and become a scoutmaster. But "Trainwreck" chugs along on its comic detours and cameos. As Amy's editor at a snarky magazine, Tilda Swinton is a ghoulish combination of working-class Brit coarseness and regal Brit snobbery. Ezra Miller plays a blandly eager intern with a freaky sexual side. And Schumer has a wonderful rapport with Colin Quinn as her prickly, irresponsible dad. Although a movie within a

movie, starring Daniel Radcliffe and Marisa Tomei, doesn't have a payoff and a cereal bit with Chris Evert, Matthew Broderick and Marv Albert bombs outright, I like that those bits are there. They give the film a slaphappy vibe. They made me wish that this, Schumer's first script, had been a surreal grab bag, like Woody Allen's "Bananas," instead of an extra lewd, formula rom com.

"Trainwreck" incidentally might play in some theaters beside the documentary "Amy," featuring another Amy - Winehouse, whose father also ditched his family and left a hole in his daughter's heart that even her astounding talent couldn't fill. The coincidence is uncanny. It's as if the universe is telling daughters, don't let your dad's presence or absence define you. That's a family value I can get on board with.

BIANCULLI: David Edelstein is film critic for New York Magazine.

On Monday's show...

(SOUNDBITE OF FILM, "MR. HOLMES")

IAN MCKELLEN: (As Sherlock Holmes) I told Watson if I ever write a story myself it will be to correct the million misconceptions created by his imaginative license.

BIANCULLI: Ian McKellen plays an aged Sherlock Holmes now in retirement with a failing mind in the new film "Mr. Holmes." On the next FRESH AIR, we talk with McKellen about his film and theater work, playing a wizard and about being closeted in England when it was a crime to admit being gay. I hope you can join us.

Anexo M: Crítica de Linda Holmes ao filme "Descompensada" transcrita do programa *All Things Considered*.

De <<http://www.npr.org/sections/monkeysee/2015/07/17/423828933/i-really-like-you-amy-schumer-makes-a-fine-trainwreck>>

To be a lead in a Hollywood romance — especially a female lead — is to be told what's wrong with you. A lot. There's always an assistant or a best friend or, of course, the guy himself to fix you or coach you, because you are broken.

The fact that Amy Schumer's character in *Trainwreck* — also named Amy — is the reason it's called *Trainwreck* would make you think she's in for similar treatment. But that's not as much the case as it might seem.

Amy starts as a boozy, single magazine writer for whom sex is pretty low-stakes, but sleeping over is too intimate. She gets her outlook from her dad, played

by Colin Quinn, who drummed it into Amy and her sister at an early age that partnering up is for suckers. But while she is sort of a mess in some ways, she's not lonely or waiting around or disappointed and hurt. She's got other things on her mind — like working and caring for her dad, who's now in assisted living.

When she's sent to profile a surgeon played by Bill Hader who treats pro athletes, the stakes do start off low. It gets tricky when they run into the one factor that so many romantic comedies put off until the very last minute: They like each other. That's pretty much his pitch after she says they shouldn't mix romance and work. "Do you like me?" he asks. "Yeah," she answers. "Yeah, see, I really like you."

Consider how weird it is that Hollywood romantic comedies so often position love as something that happens to people who don't like each other. This winds up being *Trainwreck*'s most unexpectedly audacious idea. For adults, it's the ones you like that get complicated, not the ones you fight with for an hour and a half and then kiss in the rain.

That exchange — and those words, "I really like you" — become the involving part of this story, and the sexy part, too. Both Schumer and Hader have the potential for such outsized silliness that when their performances are still and straightforward, it feels like it matters.

It's still a comedy, and it's really funny. Maybe the nicest surprise is that the supportive sidekick isn't her best friend but the sports doctor's confidante, LeBron James. Played very convincingly, by the way, by LeBron James, who offers advice about love but also about his hometown. This isn't really a cameo; it's a bona fide supporting performance in a comedy, and he's straight-up terrific.

Make no mistake: *Trainwreck*, which Schumer wrote and Judd Apatow directed, has some very traditional romantic comedy elements, including a big, implausible finish. But even if you know where you're going to wind up, it takes interesting side trips along the way.